3 1761 05493759 4

7560
19
R135

QUINTEN MATSYS

ESSAI SUR L'ORIGINE DE L'ITALIANISME DANS L'ART DES PAYS-BAS

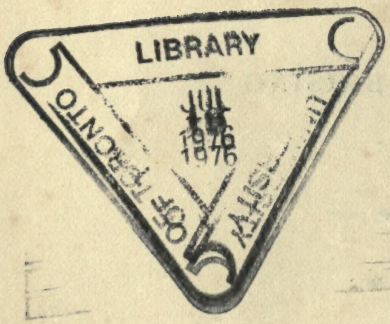
THÈSE POUR LE DOCTORAT

PAR

HARALD BRISING

UPSAL 1909
IMPRIMERIE ALMQVIST & WIKSELL

ND
673
M6B8



SEEN BY
PRESERVATION
SERVICES
DATE

PRÉFACE.

L'étude suivante a pour premier objet de contribuer à l'interprétation de l'art compliqué de Quinten Matsys. Or, comme cet art est composé d'éléments extrêmement divers et a subi des influences très nombreuses, il a été nécessaire d'étendre le cercle de nos recherches bien au delà de l'œuvre même de Quinten, qui à son tour est le point de départ d'un grand mouvement artistique, tout en reposant sur la vieille tradition flamande. Dès le début, l'auteur a compris qu'une solution définitive de toutes les questions touchant à Matsys était impossible dans l'état actuel de la science; il a donc fallu se contenter d'indiquer certaines données essentielles. La première grosse difficulté est de déterminer les limites de l'œuvre personnelle de Quinten Matsys, de discerner les originaux des copies et des travaux d'école. En cela, j'ai tiré grand profit des recherches de Hymans, Hulin, Friedländer, Von Bodenhausen, etc., et surtout des intéressantes études publiées par le Dr Walter Cohen. Le nouveau manuel de M. Jean de Bosschere, paru après la mise sous presse de cette étude, s'appuie également sur ces auteurs. Cependant j'ai autant que possible suivi ce principe de ne porter aucun jugement sur un tableau que je ne l'aie vu moi-même, bien que les œuvres dont il est question ici soient disséminées dans un très grand nombre de musées européens. Pourtant il est évident qu'il m'a paru souvent difficile de décider de quel côté se trouvait la vérité parmi tant d'opinions diverses, et qu'il reste encore plus d'un problème à résoudre.

En particulier, j'espère, en ce qui concerne les successeurs de Quinten, qu'un autre viendra apporter plus d'ordre dans cette multitude de tableaux dont j'ai été obligé de parler ici d'une manière très générale.

La publication de cette étude, dont le texte était déjà arrêté, ayant été retardée, par suite de difficultés imprévues, pendant près de deux ans, ce n'est que grâce aux notes ajoutées au bas des pages que je suis parvenu à faire les additions devenues indispensables.

Je tiens à exprimer ici ma reconnaissance à tous ceux qui m'ont communiqué, de vive voix ou par correspondance, des renseignements précieux: à M. Henri Hymans, Conservateur en chef de la Bibliothèque Royale de Bruxelles; à M. Georges Hulin de Loo, Professeur à l'Université de Gand, et à M. Pol de Mont, Directeur du Musée Royal d'Anvers. J'ai également bien des obligations aux possesseurs de collections privées, qui m'ont autorisé à visiter ou à reproduire leurs trésors, et notamment à M. le Comte Grégoire Stroganoff, de Rome, à Lord Radnor, de Longford Castle, et au Dr Albert Figdor de Vienne.

Pour la traduction du suédois en français, qui fut souvent difficile, j'ai mis à profit la collaboration de mon ami M. André Waltz, de Bordeaux, et, pour la correction des épreuves, celle de M. le Dr Edgar Nicolin, de Stockholm.

Le texte qui suit est à peu près conforme à celui de l'édition illustrée actuellement en cours de publication à Harlem.

HARALD BRISING.

I.

L'intérêt qui s'attache au nom de Quinten Matsys ne vient pas seulement de sa valeur personnelle en tant qu'artiste, mais aussi de ce qu'il est le centre où converge tout un grand faisceau d'évolutions diverses. Tout bien pesé, la psychologie de la Renaissance germanique reste encore, dans son ensemble, à écrire. La lumière et la clarté qui règnent au delà des Alpes, semblent avoir fait sentir leur influence jusque dans le domaine de l'histoire de l'art; cela ne dépend certes point uniquement de ce que cette science a un faible pour l'Italie, mais tient à des causes profondes, inhérentes au sujet même qu'elle étudie. Tandis que l'art de la Renaissance italienne nous offre le spectacle d'une évolution logique, nécessaire, déterminée par les traditions nationales, et que nous pouvons suivre dans son germe, dans son épanouissement et dans son déclin, l'art germanique suit plutôt une ligne irrégulière, bizarre, pas toujours nette, en zigzag. On peut croire que la Renaissance germanique eût pris un tout autre aspect, s'il lui avait été donné de développer toutes ses tendances primitives, si la tradition gothique, au lieu d'avoir été brisée avant sa pleine maturité, avait pu, de son propre élan, se fondre avec le classicisme. Mais, comme on sait, il n'en fut pas ainsi; deux civilisations foncièrement opposées se choquèrent avec violence: le résultat ne pouvait être qu'un mélange extraordinaire, contenant du bon et du mauvais, tel en fin que fut la Renaissance germanique.

La marche même de cette Renaissance a été l'objet de travaux étendus, et, pourtant, à l'heure actuelle, elle n'est peut-être pas encore parfaitement expliquée. On peut suivre dans les œuvres d'art le triomphe progressif des éléments étrangers, mais on ne saurait du premier coup d'œil en retrouver la cause dans la psychologie de chaque artiste pris à part. Il faut pour ainsi dire sonder les origines, si l'on veut se faire avec quelque exactitude une idée de l'évolution elle-même. L'art germanique se prête moins que l'art italien à une étude des formes prises en elles-mêmes, non pas à ce que Berenson appelle «constructive art criticism», mais, si le mot est permis, «natural art criticism». Aussi est-il particulièrement regrettable que les documents concernant les artistes de ce côté-ci des Alpes nous fassent si souvent défaut. Les admirables travaux d'un Marquis de Laborde,[1] d'un Alexandre Pinchart,[2] pour ne citer que ceux-là, sont autant de témoignages rendus à la science de leurs auteurs, mais ne prouvent guère que nous puissions un jour connaître parfaitement l'époque et les individus en question. Car les inventaires et les catalogues peuvent avoir leur intérêt statistique, mais sont rarement capables de remédier à cette réserve avec laquelle un Jan van Eyck ou un Memling savaient exprimer leurs pensées et leurs sentiments intimes. Dürer forme une exception: grâce à la franchise avec laquelle il expose devant nous son moi, il est très près de nous autres hommes modernes, et il a réellement rendu toute sa génération plus intelligible pour nous. Mais c'est là un cas absolument isolé; en général, il faut bien nous contenter de ce que les œuvres d'art nous apprennent sur leurs auteurs. C'est donc avec raison que la science contemporaine a redoublé d'ardeur dans l'étude de ces œuvres, et souvent elle est parvenue à constituer, à l'aide de particularités stylistiques, des individualités ignorées jusqu'alors. Mais le péril est patent: un homme ne peut être réduit en équation algébrique, et l'on

[1] De Laborde. Les Ducs de Bourgogne I—III. Paris 1869.
[2] Alex. Pinchart. Archives des Sciences, des lettres et des arts.

ne saurait caractériser un artiste en totalisant un certain nombre de détails des formes. Cette méthode est nécessaire, lorsqu'il s'agit de dresser un inventaire ou de construire un système; elle rend les mêmes services que la division par sexe en botanique et les séries des types en archéologie. Mais quelque chose d'arbitraire s'y mêle toujours: plus d'un de ces artistes anonymes ainsi découverts ressemblent plutôt à des caméléons, si j'ose dire, qu'à des hommes. — En somme, cette méthode répond à l'état actuel de l'histoire de l'art, mais quand ce triage sera une fois terminé, on peut s'attendre à ce que se fasse jour une nouvelle conception, une science qui fera une plus large place à la partie psychologique et historique, qui cherchera la synthèse du style et de l'homme, et qui, par-dessus tout, rendra, mieux qu'on ne le fait aujourd'hui, à la personnalité la place qui lui est due. Cette méthode, appliquée à un homme tel que Matsys, serait prématurée, tant que demeurera incertaine la liste de ses œuvres, et qu'une bonne partie de ses productions restera à reconstituer. Aussi, à ce point de vue, une étude comme la nôtre doit-elle être considérée comme provisoire.

Dans l'art de Matsys se reflètent toutes les tendances contraires qui régnaient dans une métropole telle qu'Anvers aux environs de l'année 1500; mélange étourdissant de civilisations, relations lointaines, temps féconds en événements, tout cela contribue à en rendre le spectacle des plus intéressants. Il est dommage, seulement, que ce tableau manque de précision, à tel point qu'on n'ait pas pu observer la formation de cette conception toute nouvelle de l'art, et n'ait eu d'yeux que pour la décadence et la ruine de l'ancienne manière. Pourtant, tandis que l'Allemagne, par ses tendances morales exclusives dissipait l'héritage de Dürer et de Holbein, les Pays-Bas paraissaient contenir le germe de l'art moderne, qui plus tard devait s'épanouir dans l'œuvre de Rubens et de Rembrandt. Le protagoniste de cette aspiration nouvelle fut toujours, malgré tout ce que l'on a pu dire, Quinten Matsys.

L'orthographe de son nom est extrêmement variable. Le tableau des Changeurs, au Louvre, est signé Quinten Matsys schildert, 1514. Sur le retable de Ste-Anne, on lit Quinte Metsys, et, dans les «Liggeren» de la Confrérie de St-Luc, Massys. Les fils écrivent Matsys, Metsys ou Massys. Nous avons adopté l'ortographe du tableau du Louvre comme étant peut-être la plus fréquente et la plus répandue. Elle est d'accord avec la tradition à Anvers. En revanche, la forme Metsys semble un peu plus vieille et vient de Louvain. On la retrouve sur la médaille de 1495, qui porte l'inscription: Quintinus Metsys.

Les événements de la vie de Matsys qui nous sont connus sont si peu nombreux qu'ils méritent à peine notre attention. Il naquit en 1466 à Louvain, où son père était forgeron;[1] en 1494, comparaissant devant les échevins de Louvain, il déclara être âgé de 28 ans. Il en avait donc 25 quand, en 1491, il fut inscrit comme franc-maître de la Confrérie de St-Luc à Anvers,[2] et il dut se marier peu de temps après. En 1495, il s'adjoignit un disciple Ariaen, en 1501, un autre, Willem Muelenbroec, en 1504, Eduwart Portugalois, en 1510, Hennen Boekmakere. Sa première femme, Alyt van Tuylt, qui lui donna 3 enfants (6 suivant une autre version), mourut peu après 1500 (suivant Wurzbach, en 1507), et c'est pendant son veuvage qu'il entreprit ses grandes œuvres, les célèbres retables. En 1510 (peut-être 1509), il épousa en secondes noces Catharina Heyens, qui lui survécut et lui donna 7 fils. En 1519, il acheta à Schutterhofstraat une maison qu'il appela Saint Quentin et qu'il décora en style Renaissance, avec des «putti», etc.: il plaça la statue de son patron au-dessus de la porte (Fornenbergh). Une pièce était particulièrement soignée et ornée de la devise de Charles-Quint: «Plus Oultre», devise qui se trouve aussi reproduite dans

[1] On croit avoir retrouvé l'enseigne ou l'horloge de Josse Matsys dans un certain cadran représentant les signes du zodiaque et les 12 mois, et qui appartient aux sœurs de feu M. E. Van Even à Louvain.

[2] Rombouts & Lerius. De Liggeren. Anvers 1864—76.

les armes de la Confrérie de St-Luc, selon le dessin de Dirick Vellert, par exemple. — Il mourut pendant l'été de 1530.

Tels sont les rares faits précis que l'histoire peut reconnaître, depuis que le récit romantique de Van Mander est tombé dans le domaine du mythe. Suivant lui, Matsys aurait abandonné l'état de forgeron et serait devenu peintre par amour pour sa future femme, ou bien il aurait appris son métier pendant une maladie, qui, le retenant au lit, ne lui avait laissé d'autre moyen de gagner sa vie et celle de sa mère que de peindre des images de saints. Tout cela a été trop souvent raconté et romantisé pour que j'aie besoin de le répéter ici.

Louvain était, selon Guichardin, une ville avec de vastes places à l'intérieur de ses murs, de beaux jardins et des vignes, des églises splendides comme la cathédrale St-Pierre, un magnifique hôtel de ville, de belles maisons, car «les anciens, dit Guichardin, ont montré grand jugement et sagesse en choisissant cette ville comme séjour des études et des Muses».

Louvain avait, en effet, une célèbre université, fondée en 1426, pourvue de toutes les facultés, divisée en 20 collèges dont les quatre plus renommés sont Lilium, Castrum, Porcus et Falco. De cette université sont sortis plus d'un savant et plus d'un homme illustre, comme le pape Adrien VI, Renart Tappart, Gabriel Mudeus, Phrisonius, Petrus Curtius, Dorpius, etc. Érasme lui-même y travailla aussi assez longtemps; c'est sans doute à cette époque que Matsys fit sa connaissance et devint son ami.[1]

Ainsi Louvain était la première ville du Brabant, en même temps que la plus ancienne. — Comme ville d'art, elle était idéale. Pour le jeune Matsys ce fut sans doute un plaisir singulier que d'admirer les peintures merveilleuses dont le peintre officiel Dirk Bouts avait orné les maisons des particuliers et les monuments publics, surtout l'église St-Pierre et l'hôtel de ville.

---

[1] Tout ce que pouvait contenir le cerveau d'un professeur à l'université de Louvain nous est plaisamment exposé par le Dr Prinsen dans les Collectanea de Gerardus Geldenhauer Noviomagus, Amsterdam 1901.

Ce dernier, un des palais les plus remarquables de la Renaissance flamande, fut terminé en 1468, et, à peu près à la même époque, Bouts reçut la mission d'exécuter quelques peintures pour la grande salle de l'hôtel de ville: il devait, comme Rogier à Bruxelles, représenter les juges équitables. Bouts peignit deux épisodes de la vie de l'empereur Otton: ces deux excellentes toiles se trouvent maintenant au musée de Bruxelles. Cependant son œuvre principale fut un tableau pour le Sénat, le Jugement dernier: le Docteur en théologie Jan Van Haecht en avait fourni le sujet et la disposition. A la mort du maître, en 1479, il n'était pas tout à fait terminé, mais Hugo van der Goes, qui fut appelé pour l'examiner, le déclara absolument digne de ce qu'il avait coûté. Un fragment ou plutôt la copie d'un fragment existe peut-être au Louvre et confirme ce que nous savions déjà sur le talent de Bouts dans la représentation du nu. Mais où il était surtout extraordinaire, c'est dans le coloris et la peinture des étoffes: à ce point de vue, Matsys put beaucoup apprendre de ses deux retables de St-Pierre, la Cène et le Martyr de St-Érasme. Le premier, dont nous pouvons admirer les volets à Munich et à Berlin, dénote entre autres une conception singulièrement poétique du paysage, conception qui semble un trait caractéristique de l'école de Louvain. Ce vieux maître a un peu de la lourdeur du provincial, mais il en a aussi la fraîcheur et la spontanéité. Ses personnages ont parfois quelque gaucherie dans leurs manières, ils n'éprouvent aucun sentiment violent, ils gardent leur sérénité de justes philistins même au spectacle des scènes les plus horribles. Quand ils regardent un homme dont on tranche la tête ou que l'on torture, ils songent comme le pharisien: «le Seigneur soit loué de ce que je ne suis pas comme un de ceux-là». Mais ils plaisent par leur simplicité et leur franchise. Tout ce qu'une petite ville universitaire du XVe siècle peut offrir de beau et de bon, Bouts le leur a donné: bonheur paisible, tranquillité d'âme bourgeoise, fêtes nuptiales, soleil, fleurs, et les plus gentilles maisons, le plus

beau pays que l'on puisse habiter. C'est un monde borné, mais qui se suffit à lui-même.

Les influences étrangères y sont fort rares. Louvain avait bien quelques relations avec Cologne, sa voisine, et cela se fait sentir parfois chez ses peintres. Crowe et Cavalcaselli l'ont déjà montré à propos de l'autel de St-Érasme; plus tard se produisit une véritable fusion entre les deux écoles. Mais Bouts, lui, était venu de Hollande et c'est peut-être là qu'il faut chercher la source de son rude réalisme.[1]

Ce fut assurément à Louvain un grand événement, lorsqu'on plaça le grand tableau de Rogier v. d. Weyden, la Descente de Croix, à Onze Lieve Vrouwe Ginderbuyten, c'est-à-dire Notre-Dame-hors-des-murs. Ce tableau, qui, comme on sait, se trouve aujourd'hui à l'Escurial (copie à St-Pierre de Louvain) a joui, de tout temps, d'une réputation immense. Sans aucun doute, le jeune Matsys contempla avec admiration cette œuvre puissante, et il en reçut une impression ineffaçable. Le pathétique, la puissante peinture des caractères, ainsi que la composition théâtrale de ce tableau ont dû faire sur l'esprit de Matsys, si sensible à de telles qualités, une impression inouïe. Il avait trouvé le maître à qui il aurait demandé des leçons, s'il n'était venu au monde trop tard. Aussi dut-il, sans secours étranger, fouiller cette œuvre pour en découvrir les secrets, mais ce n'était pas chose facile pour un novice. Il eût eu besoin d'un maître hors ligne, mais, après la mort de Bouts, il n'était guère aisé d'en trouver un à Louvain. A qui, finalement, il s'adressa, c'est ce que les documents ne nous disent point. La question de savoir quel fut le maître direct de Matsys a longtemps occupé la critique, sans résultat. Elle a cependant fait des progrès, du jour où nous avons mieux connu les successeurs immédiats de Dirk Bouts dans l'école de Louvain. Il a, en effet, été démontré que diverses œuvres, primitivement attribuées au Maître en per-

[1] Sur Bouts, voir la monographie de Heiland et Niederl. Künstlerlexikon de Wurzbach, où l'on essaye non sans difficulté de l'identifier avec le Maître de la Passion de Lyversberg et avec le Maître de la Vie de Marie.

sonne, ont dû être exécutées par d'autres artistes. La plus connue est le délicieux petit autel qui, de la collection de Boisseré, passa à la Pinacothèque de Munich, et qui est désigné sous ce nom: «*La Perle de Brabant*». Une autre dans le même cas est *l'Assomption de la Vierge* à Bruxelles.

Ces deux œuvres sont dues à des artistes de l'entourage immédiat de Bouts, la seconde, suivant l'hypothèse de Van Even, à son fils Albert: celui-ci, d'après le récit de Molanus, travailla trois ans à un tableau destiné à St-Pierre de Louvain, et ce tableau devait précisément représenter l'Assomption de la Vierge. Examinons ce triptyque de Bruxelles: nous voyons qu'Albert, s'il en est le véritable auteur, n'était pas un disciple tout à fait indigne de son père, bien qu'il ait introduit dans son art peu de nouveauté!

Le paysage joue chez lui un rôle bien plus considérable, il forme un fond commun aux trois ailes, ce qui, évidemment, contribue à donner de l'unité à la composition. L'art du costume y est moins sommaire: il s'y révèle un goût marqué pour les plis somptueux et les draperies flottantes, imposantes sans doute, mais destinées à cacher une étude trop hâtive. Un motif tel que l'ange de droite, apparition aérienne, donne peut-être le point de contact direct avec Matsys. — Si ce fut là le maître de Quinten, ce fut un maître dangereux. Il n'a guère attaché de prix à l'originalité, ni à la profondeur; ses têtes rappellent directement, comme le dit Van Even, la Cène de Bouts, ses paysages sont splendides, mais ce sont des paysages d'opéra-comique, sensiblement moins étudiés que ceux de Bouts. On ne peut lui dénier une certaine science de l'effet, et, certes, on ne peut davantage la contester à Matsys.

Le second disciple de Bouts est le Maître de la Perle de Brabant. Ce nom fait allusion aux attrayantes qualités de l'œuvre, un éclat séduisant dans la couleur, des formes douces et aimables, qui contrastent avec les formes anguleuses de Bouts. Le petit chef-d'œuvre représente, dans la partie centrale, l'Ado-

ration des Mages, mais cette scène n'est pas si remarquable que les volets, avec Jean-Baptiste et St-Christophe au milieu de paysages magnifiques. Les paysages, dans une certaine mesure, font époque. Au premier regard, ils sont d'une beauté ravissante, avec leur verdure pleine de sève et leur lointain bleuissant, celui de droite est particulièrement remarquable par son coucher de soleil si saisissant. Il y a une poésie magique qu'on a peine à détruire par un examen trop approfondi. Mais on ne saurait nier que l'effet ne soit obtenu par des moyens inférieurs à ceux de Bouts. Ce coucher de soleil si romantique, ces nuages flottants, ces montagnes d'opéra-comique, c'est de la mise en scène, c'est du décor — au meilleur sens du mot — et, somme toute, singulièrement beau. De cette œuvre, on peut dater ce qu'on appelle le paysage héroïque ou plutôt romantique, qui obtint en Belgique une si grande popularité et s'épanouit complètement chez Rubens. Son premier principe n'est pas la réalité conforme à la nature, mais plutôt le pathos, c'est-à-dire une chose à laquelle était enclin le jeune Matsys. Pour lui, qui portait dans son sang les instincts encore mal éveillés de la Renaissance, le paysage héroïque devait être l'expression adéquate de la nature telle qu'il la concevait. Peut-être puisa-t-il quelque chose de ce caractère dans le Maître de la Perle de Brabant, d'ailleurs si paisible et si réservé: on est disposé à l'admettre, si l'on compare St-Christophe passant l'eau à pied — l'aile droite — avec l'image du même saint qui se trouve au musée d'Anvers, et que certains critiques, entre autres le directeur du dit musée, M. Pol de Mont, considèrent non sans raison comme une œuvre de jeunesse de Quinten Matsys.[1] Le paysage de fond est conçu tout à fait comme chez le Maître de la Perle de Brabant, mais les puissantes draperies qui entourent St-Christophe, décèlent déjà un style plus grandiose. Les

---

[1] Voyez par ex. Bodenhausen. Gerard David p. 182. — Sur l'unité des œuvres attribuées soit au Maître de la Perle de Brabant, soit au Maître de l'Assomption de la Vierge, voir Karl Voll et Paul Heiland.

teintes sont plus artificielles que dans le œuvres postérieures de Quinten. Un dessin de St-Christophe se trouve au Louvre.

Après les recherches sur les circonstances locales qui déterminèrent l'art de Matsys, il est temps de passer à l'étude de cet art lui-même. Malheureusement nous nous heurtons dès le premier pas à une grosse difficulté: l'absence totale, pour la période de jeunesse, d'œuvre signée ou qu'on puisse identifier de quelque autre manière. Nous avons dû, par conséquent, recourir exclusivement à des analogies de forme ou de style. Le rôle le plus fréquent des peintres antérieurs était la confection de madones pour les églises ou pour les dévotions familiales. Là, il s'agissait, pour les artistes, moins d'accentuer leur conception personnelle que de satisfaire le goût du public, et cela en ne s'éloignant pas trop de la tradition. Dans un temps où les images des saints étaient presque des idoles, il importait naturellement que leur aspect fût conforme à l'imagination des fidèles, et cette imagination dépendait en général de la manière dont l'école de peinture, la dernière en date, avait représenté chaque saint. Rompre brusquement avec une tradition de ce genre eût éveillé un mécontentement inutile, et, de plus, il y avait là, en réalité, pour l'artiste une impossibilité d'ordre psychologique. Les réminiscences d'un idéal qui flotta dans notre première imagination d'enfant sont impossibles à effacer tout à fait; elles se gravent même encore plus profondément en nous, si notre entourage conserve intact ce même idéal. Dans aucun domaine cette remarque ne trouve mieux son application que dans celui de la religion et tout particulièrement de l'art religieux.[1] Or, celui-ci, comme nous l'avons dit, consistait dans ces temps anciens surtout en images de madones; il est donc clair qu'au-

---

[1] Une étude plus détaillée sur le rôle de la tradition se trouve dans le Jahrbuch der Kunstsamml. des allerh. Kaiserhauses, Wien 1903. Julius von Schlosser, Zur Kenntnis der künstlerischen Ueberlieferung im späten Mittelalter.

cune œuvre d'art ne devait dépendre plus étroitement de la tradition.

L'histoire de la peinture néerlandaise nous en offre de nombreuses preuves. Le type de madone créé par Van Eyck et qui, tout original qu'il est, a ses racines dans le moyen âge, fut pendant plus d'un siècle le point de départ d'une quantité de variantes et d'imitations. On peut en dresser la série iconographique et à chaque point constater la cause des changements survenus.

La première grande nouveauté fut introduite par Rogier van der Weyden, qui, revenu d'Italie, commença à préférer des madones à mi-corps aux madones en pied plus pompeuses, assises sur leur trône et régnant sur le ciel. Peu nous importe s'il se mit à l'école des reliefs florentins ou de quelques autres des nombreuses madones italiennes qu'on peignait alors pour les dévotions familiales; retenons seulement que les portraits à mi-corps furent indroduits aux Pays-Bas par Rogier et devinrent ensuite, dans la plupart des ateliers, la manière la plus fréquente dans les tableaux exécutés pour la famille. Malgré cela, il maintient intact dans les parties essentielles le type sévère de Van Eyck, quoiqu'il le rendît plus délicat et plus recherché. Son tableau de Berlin est le plus ancien et le meilleur exemple de ses madones à mi-corps. La Ste-Vierge est assise devant un fond en teinte neutre, dans une niche architectonique, tenant l'enfant Jésus devant elle sur un coussin. Comme la Ste-Marie de Van Eyck, elle a les paupières baissées, le front haut, une chevelure éparse et bouclée, partagée en deux, et elle penche la tète de côté en un mouvement gracieux. Mais les traits sont plus affinés, le teint plus pâle, la bouche plus rouge-cerise et les mains plus effilées. Elle est en un mot plus stylisée.

Après que l'influence de Rogier eut pris une extension énorme, la madone subit des modifications de toute sorte. Dans l'ensemble, il y eut deux tendances diverses, l'une idéaliste,

l'autre réaliste. La première est représentée par Schongauer, par exemple, qui, selon la tradition, était disciple de Rogier et qui, en tout cas, reproduisit son type de Vierge et reçut l'empreinte de l'école idéaliste de Cologne: telle est la Madone au Rosaire. On n'a pas besoin de mener loin les recherches pour en trouver les effets.

— L'autre courant visait plutôt à rapprocher la Vierge du type humain de la mère. Il cherche à rendre son image de plus en plus naturelle, enlève son auréole et autres attributs célestes, donne à l'enfant Jésus des jouets, fait de l'ensemble comme un tableau de genre, si bien qu'en fin de compte il ne reste presque plus trace du caractère religieux de l'image de piété. Ce courant, grâce à plusieurs artistes de valeur, prévalut, mais naturellement les deux tendances ne cessèrent jamais de réagir l'une sur l'autre. Il existe des œuvres qui sont sur la limite de l'une et de l'autre, comme par exemple le N° 420 du musée de Cologne. Ensuite il en est d'autres qui appartiennent sans conteste au type réaliste, mais qui cherchent à le rendre de plus en plus fin et délicat. La madone devient une dame du monde frisée au fer et aux sourcils maquillés; elle perd à la fin tout vestige de son caractère religieux, elle n'est plus qu'apparence et frivolité: c'est la décadence du type, chez Orley et Mabuse.

Le représentant le plus fort de la manière réaliste fut Quinten Matsys. Mais, comme il était trop puissant pour être exclusif, il comprenait aussi la valeur de l'idéal opposé et essaya également de le réaliser. Grâce à son génie complexe, il fut assez heureux pour y parvenir, mais il acheta cher son succès, puisque ses contemporains et ses successeurs, n'ayant pas la même compréhension, étaient condamnés à défigurer ses créations. Cela tient aussi, entre autres causes, à ce que Matsys, malgré son style si personnel, n'avait pas, à proprement parler, une école digne de lui. Son art recélait, en effet, tant de tendances opposées, qu'il devait, entre des mains plus faibles, comme se briser en morceaux.

Il n'en est que plus intéressant d'étudier sa formation et de rechercher les points où se rencontrent les divers courants. Nous trouverons chez lui une quantité véritablement stupéfiante d'impulsions qui se contrarient les unes les autres. Nous devons nous efforcer de donner à chacune la place qui lui revient, sans toutefois oublier, comme il peut facilement arriver, la forte personnalité qui donne à l'ensemble son unité.

Sans rien connaître du premier développement de Quinten, on peut admettre à priori qu'il commença par peindre des madones, et parce que c'était là le travail qui convenait le mieux à des élèves, et parce que ces images étaient toujours très demandées dans le public. Nous ne possédons aucun travail un peu documenté de ce genre, mais nous pouvons nous représenter à peu près ce qu'il a dû être. Il aura vraisemblablement rappelé en quelque mesure le style postérieur de Quinten et peut-être aura montré une forte influence des deux maîtres défunts qui étaient le plus près de notre peintre pendant sa jeunesse, à savoir Dirk Bouts et Rogier van der Weyden. Ni l'un ni l'autre n'a pu être son professeur, mais leurs œuvres étaient, dans sa ville natale, celles qui purent exercer sur son développement l'action la plus forte.

Il rappellerait peut-être deux tableaux jusque ici peu discutés, représentant la madone et l'enfant Jésus, qui ont entre eux une ressemblance frappante, et qui sans aucun doute sortent du même atelier. L'un se trouve à Londres (N° 265), l'autre à Bruxelles (N° 549). L'un et l'autre sont des images à mi-corps à la manière de Rogier; l'un et l'autre présentent des modifications analogues de ce type. — Ils n'ont pas une grande valeur artistique, mais, considérés comme des travaux d'un peintre très près de Quinten, ils sont du moins très significatifs.

La madone de Londres est peinte sur fond d'or entre deux colonnes de marbre rouge veiné, lesquelles sont reliées par un arc de feuillage gothique; ce feuillage est lui-même exécuté en gris et a l'air d'être forgé en fer doux. Dans ce feuillage, assises sur

le chapiteau, on voit deux petites figures nues, une de chaque côté. La Vierge est habillée d'un voile transparent, avec un manteau aux bords brodés d'or. Dans la main gauche, elle tient un livre ouvert, de la droite, elle tient son enfant embrassé, qui s'amuse à souffler des bulles de savon. Elle incline la tête de côté et considère le petit, les paupières mi-closes. — La madone de Bruxelles est presque semblable, mais moins bien conservée. Son attitude est à peu près la même; cependant la Vierge est représentée devant un fond de brocart d'azur, qui se trouve compris entre des colonnes aux chapiteaux sculptés et aux cannelures brisées. De chaque côté, on a une échappée sur un paysage insignifiant, et le tout est renfermé dans un arc métallique, qui se profile en relief. La Vierge tient les deux mains de son enfant, qui joue avec un rosaire. Tous deux ont le front ceint d'une auréole.

Ces deux madones rappellent l'une et l'autre le type qui, plus tard, devint habituel chez Matsys, quoique appartenant à un maître inconnu. Le voile transparent, le manteau cousu d'or, les longs doigts effilés, l'enfant qui s'amuse avec insouciance, nous retrouvons tout cela dans les œuvres authentiques de Matsys. Mais, d'autre part, ces deux toiles, loin d'être originales, sont aussi inspirées du type de Rogier: mêmes paupières fermées, mêmes lèvres couleur de cerise, mêmes doubles mentons, mêmes boucles, avec la chevelure partagée en deux sur le front, même sourcils arqués et même inclination de tête. L'influence a pu être directe ou indirecte: qu'on les compare à la madone de Rogier qui se trouve à Berlin, ou bien à l'imitation qu'en fit Dirk Bouts, à Londres,[1] le type en question provient en tout cas, comme plusieurs autres, de Rogier.

Néanmoins il est considérablement modifié, car l'artiste y a introduit un élément tout personnel, qui apparaît surtout clairement dans le meilleur des deux tableaux, celui de Londres. Il suffit de comparer, par exemple, l'enfant qui souffle des bulles

[1] Ceci n'implique point que Bouts ait jamais été l'élève de Rogier.

de savon, non point précisément joli, mais bien vivant, avec le gamin vieillot de Rogier. Il y a là un effort, incomplètement heureux il est vrai, vers le naturel, et on le retrouve aussi dans l'attitude plus dégagée de la mère. Ajoutons à ce trait une touche plus large et des contours plus doux, et enfin une dernière particularité, qui n'est pas la moindre, l'architecture. D'où vient que l'artiste figurait des ornements métalliques? Ils n'étaient pas d'usage ailleurs, et peut-être est-ce là une mode nouvelle. On peut, si l'on veut, comparer l'ornementation de ces tableaux avec le puits de fer forgé, à Anvers, qui, depuis longtemps, est attribué à Quinten Matsys, pour voir que l'artiste inconnu n'est pas sans ressemblance avec notre jeune maître.

Malgré la faveur dout jouissaient les madones à mi-corps, elles ne parvinrent nullement à supplanter les madones en pied, assises sur un trône. Au contraire, nous avons des exemples d'artistes ayant cultivé ces deux genres à la fois, tel précisément Quinten Matsys. Le type du second était fixé une fois pour toutes par le retable de Gand, qui, pour la nouvelle école de peintres, continua à dominer comme un modèle inimitable. C'est ainsi que nous trouvons, aussi bien dans le sein de l'école de Bruges qu'en dehors d'elle, toute une série de madones consciemment archaïques, qui, plus ou moins directement, se rattachent à la tradition de van Eyck. A ce groupe appartient aussi l'œuvre de jeunesse de Matsys qui se trouve à Bruxelles (N° 540). La Vierge est assise sur un trône gothique, à peu près comme dans les toiles de Memling au Louvre et au palais Uffizi (2076 et 703). Son manteau est bordé d'or et de perles, tout à fait comme chez Van Eyck; sa tête aux cheveux épars et aux traits réguliers a la même douceur que dans l'école de Bruges, peut-être cependant avec quelque chose de plus mélancolique et de plus passionné. Ce qui la rend originale, c'est la grâce de la conception et de l'exécution. Les madones de Van Eyck, comme celle de Memling, sont plus âgées et plus sévères; il en est de même pour celles de Rogier et celle probablement la plus authentique que

nous connaissions de Bouts (Londres). Mais la Vierge en question est malgré sa mine sérieuse d'une naïveté virginale. Les mains longues et fines sont une caractéristique du maître. Aussi personnel est l'enfant Jésus; malgré la tradition, il porte des vêtements, absolument comme sur le grand retable de Ste-Anne, par Quinten. Le coloris est épais auprès des œuvres postérieures du maître, mais il accuse une touche particulièrement vigoureuse. Une grande partie de la critique moderne confirme que ce tableau est bien de Matsys; il n'est cependant pas inutile de remarquer, en faveur de cette hypothèse, que les armes de Louvain sont représentées sur une fenêtre à droite de la madone.

Une imitation plus petite de la même œuvre se trouve au même musée sous le numéro 643.

La concordance est frappante. La différence consiste seulement en ce que le fond y est formé par une étoffe bleue, fleurdelisée, tendue par deux anges. Cette particularité plaide pour l'attribution à Matsys lui-même, puisqu'elle se retrouve dans le tableau de la madone à Nuremberg et dans celui de St-Luc à Brera. Cohen ne croit pas que Matsys l'ait exécuté lui-même.[1] Matsys resta fidèle à cet idéal de jeunesse pendant plus de la moitié de sa vie. Si nous regardons une œuvre de la maturitè, le retable de Ste-Anne, nous remarquons que ce type de Vierge n'est qu'un développement de celui que nous connaissons déjà. La palette du Maître y est plus claire; il est davantage maître des formes et des couleurs, mais la madone a toujours la même beauté pensive, mélancolique et quelque peu sévère, qui consiste, non dans la régularité des traits, mais dans l'intensité de l'expression. Elle est surtout devenue plus personnelle et plus profonde par rapport à toutes les œuvres d'art de l'époque précédente. On peut dire que Quinten s'efforce d'être de plus en plus moderne dans ses conceptions, en ce qu'il efface progressivement les formes traditionnelles pour faire place nette à la liberté individuelle.

---

[1] Cohen. Studien zu Quinten Metsys. Bonn 1904.

Cet effort, il n'était d'ailleurs pas seul à le faire, mais il avait à la fois des rivaux et des imitateurs.

Partout, on note un changement dans la conception que cette époque avait de la madone. Gérard David de Bruges subit si fortement l'influence de Matsys, qu'il se borne pour ainsi dire à copier son type de madone pour le retable du Baptême du Christ. De plus, il a certainement été à Anvers et a reçu l'empreinte profonde de l'art de Quinten, réussissant toujours cependant à conserver son coloris personnel et son style poétique. Dans la sculpture également, on se rapproche du mouvement moderne, et on abandonne l'antique sévérité. Une madone de bois au musée de Cluny montre comment on réussit, dans cette matière rude, à reproduire le nouveau type avec l'ovale tendre et la boucle de cheveux éparse. Dernièrement, le Louvre a acquis une madone de Bruxelles dans le même genre.

La seule grande composition qui ait été attribuée à la jeunesse de Quinten est le *Triomphe de la Madone,* à Pétersbourg (N° 449). Nous y voyons la Vierge en pied, debout sur un nuage, dans une sorte de mandorla (nimbe en amande) et entourée d'anges. Au-dessus d'elle est Dieu le Père avec la colombe; en bas, sur la terre, des prophètes et des sibylles, le tout dans un ordre qui rappelle des maîtres français comme le Maître de Moulins et Enguerrand Charenton, mais plus encore Albert Bouts et le Maître de l'Assomption de la Vierge. (C'est Wurzbach qui a signalé la ressemblance avec ces peintres français; selon lui, l'œuvre daterait des voyages de Quinten.) Au milieu, échappée sur un paysage orné de trois châteaux.

C'est un tableau qui, à première vue, est fait pour éveiller des doutes sur son auteur, du moins si on le compare avec les œuvres de Quinten dans l'âge mûr. L'ensemble produit un effet schématique et artificiel. Les gestes, l'expression des personnages ne nous saisissent pas. Il y a même des détails qui nous paraissent empruntés. Les mains, par exemple, n'ont pas cette forme fine et effilée que Matsys avait l'habitude de

leur donner; elles sont noueuses, tordues, et quelque peu affectées dans leur mouvement. Les cheveux de la madone sont arrangés avec trop de soin et de régularité, ses traits sont trop durs, quoique dans le genre ordinaire de Matsys. Les vêtements des anges sont trop flottants.

Le paysage est conçu d'une manière superficielle, la couleur, trop bleue et opaque, rappelle Bles. Le prophète aux lunettes rappelle le Maître de la Mort de la Vierge, ainsi que les Sibylles. C'est tout cela qui a convaincu M. Georges Hulin de Loo qu'il s'agit d'une œuvre de Jan Provost.

Pourtant, il y a aussi des raisons pour s'en tenir à la tradition qui attribue cette œuvre à Matsys, encore que quelques parties endommagées et des retouches aient détruit certaines caractéristiques: que l'on compare, par exemple, avec la madone précitée (National Gallery 265), et l'on verra la parenté frappante, surtout entre les deux enfants qui ont les mêmes formes potelées, les cheveux bouclés et un sourire un peu archaïque! On peut aussi voir des analogies avec les œuvres authentiques, comme l'ange du St-Joachim de Bruxelles, qui a ici, dans la partie droite, son prototype. (Sur les relations avec l'école de Cologne, voir plus loin, IV, 2.) On pourrait donc supposer que ce tableau précède les grands retables, même si l'on ne doit pas le placer dans les toutes premières années de la production de Quinten. L'on ne saurait dire que les intentions de l'auteur aient été pleinement réalisées: la grande force de cohésion et la profondeur psychologique ne sont pas le partage de l'artiste. Il est donc très discutable que nous ayons ici une véritable œuvre de Matsys.[1]

Avant de laisser les premières madones de Quinten, nous devons mentionner une œuvre qui est malheureusement perdue, et qui, sans cela, nous donnerait les plus précieux renseignements

---

[1] Trouvé, lors de la démolition de St-Donatien à Bruges, entre deux murs où il avait été caché pour être soustrait aux iconoclastes. Voir A. Michiels, Histoire de la Peinture flamande. Paris 1867, t. IV.

sur le style du Maître pendant sa jeunesse. C'est le *St-Luc*, si vanté, qui appartenait à la Confrérie des peintres d'Anvers, mais qui ne nous est connu que par une gravure d'Anton Wiericx (Catalogue Alvin 484). Si l'on considère la liberté avec laquelle les dessinateurs d'alors imitaient leurs modèles, il nous faut bien reconnaître que cette gravure n'a pas grand'chose à nous apprendre. St-Luc peignant la madone était d'ailleurs un des sujets favoris des peintres, et certainement nous aurons une idée plus exacte de l'œuvre perdue par des tableaux d'autres maîtres qui nous ont été conservés, telle la toile bien connue de Rogier à Munich.[1] Nous pouvons cependant voir, d'après la gravure de Wiericx, que Quinten, quand il peignait ce tableau, était étroitement lié par la tradition. Le type sévère, l'enfant et le trône au brocart d'or confirment notre idée que le point de départ de Matsys fut l'école ancienne. Il semble que Quinten n'a réussi qu'avec difficulté à s'affranchir des formes consacrées, et que son goût évident et sans contrainte pour les nouveautés était tempéré par une bonne dose de piété.

Je suis assez heureux pour pouvoir fournir un nouveau document capable de nous donner une idée plus exacte de l'œuvre perdue de Quinten. — C'est une peinture sur toile à la détrempe (Milan, Musée de Brera, N° 672. Scuola d'Anversa. St-Luca ritrae la Madona). Grâce à la complaisance de M. le Comte Malaguzzi Valeri, j'ai pu obtenir une photographie satisfaisante de ce tableau si abîmé.

Elle offre une telle ressemblance avec l'art de Matsys que, si ce n'est pas là l'original perdu, on doit la considérer comme une bonne copie, toute variante mise à part. Les différences

---

[1] Un tableau signé de Colin de Coter, imitateur connu du Maître de Flémalle, et représentant St-Luc et la madone, se trouve dans la petite ville de Vieure près de Moulins (Laborde II, LI). Le même sujet, traité par Lancelot Blondel, au musée de Bruges, par Martin de Vos, à Anvers; le célèbre retable de la cathédrale de Prague, par Mabuse, etc. Le plus remarquable est celui qui est attribué à Bouts, chez Lord Penrhyn. Voir aussi la gravure de Dirick Vellert (B. 9), et une tapisserie en possession privée, à Bruxelles.

entre cette œuvre et la gravure de Wiericx viennent du caractère arbitraire de l'art de ce dernier. Dans une salle en gothique flamboyant se trouvent la madone et St-Luc, la première au bout et à gauche, assise sur un trône très simple, orné d'un rideau ou d'un voile que portent des anges. Elle est vêtue de bleu et tient sur ses genoux l'enfant Jésus et un livre ouvert. A gauche est St-Luc, devant un chevalet où se dresse un tableau représentant la madone sur fond d'or. Derrière le fauteuil, le bœuf avec la tête tournée vers la droite. Le reste de cette partie du tableau est bien endommagé et ne nous laisse plus voir que quelques ustensiles de ménage et un ange à demi effacé. — Au fond, une porte avec des pilastres en style Renaissance, à travers laquelle nous voyons une autre chambre avec un lit, une armoire, une suspension, etc., et un trèfle en gothique flamboyant au milieu du mur. Le type de cette madone au front élevé est celui de van Eyck avec quelque chose de l'école de Cologne. St-Luc a les propres traits de Matsys; c'est un des portraits les plus authentiques que nous possédions de lui. Il nous montre l'artiste à son travail, entouré peut-être de ses ustensiles familiers. A droite, on voit une armoire remplie de tout l'attirail du peintre, et, à côté, son lavabo et sa serviette; suspendus au mur des tenailles et une palette (allusion à ses deux métiers?). Que l'on compare la physionomie du peintre avec le portrait que nous en a laissé Lampsonius. C'est le même profil net, le même regard attentif, le même nez aquilin, les mêmes lèvres minces et sans moustaches. — Cette ressemblance plaide pour l'authenticité du tableau, qui, du reste, est confirmée par l'emblème de la Confrérie de St-Luc (un bœuf et un bouclier) suspendu au pilastre de droite. Malheureusement, la couleur à la détrempe a été si endommagée que l'on ne peut apprécier l'œuvre à sa véritable valeur. Il faut noter tous les détails réalistes qui la séparent des St-Lucs exécutés jusqu'alors et qui en font le premier véritable intérieur d'atelier que nous possédions, un précurseur d'Ostade et des célèbres toiles de ses camarades.

Remarquons que ce tableau a été transporté en Italie sans doute au XVIe ou au XVIIe siècle, à en juger par l'inscription qui se trouve au verso. L'original devait avoir disparu dès le temps de Van Mander, vu que ni lui ni Fornenbergh ne le mentionnent. Van Branden, il est vrai, nous apprend qu'en 1653 se trouvait entre les mains du Signor Pompeo Petrobelli, marchand d'Anvers, «eene schilderye van Sinte-Lucas conterfeytende Onze Lieve Vrouwe, van Meester Quinten». Mais la relation entre ce tableau et celui de Milan est difficile à établir, à cause du mauvais état de ce dernier.[1]

La Vierge des Sept Douleurs, avec les armes de la Confrérie de St-Luc (Bruxelles N° 300), que plus d'un érudit attribue à Quinten Matsys, et qui, selon la communication orale de Wauters, serait authentiquée par un document, est si piteusement gâtée, retouchée et restaurée qu'elle ne peut plus fournir, au point de vue artistique, aucune indication de valeur. Je me souviens en avoir remarqué une réminiscence dans l'entourage de Bles à Besançon. Du reste, à comparer avec la Mater Dolorosa qui est aussi de l'entourage de Bles (Cologne, N° 436).

Les médaillons qui entourent le groupe de la Pietà sont au nombre de 3 + 3 et représentent la Circoncision, la Fuite en Égypte, Jésus parmi les Docteurs, Jésus portant la Croix, le Crucifiement et la Mise au tombeau.

Auprès du St-Luc, la petite *Madone du Germ. Museum* à Nuremberg (N° 45) est de peu de valeur, mais contribue pour sa part à démontrer l'authenticité dudit St-Luc. La disposition des draperies, que soutiennent des Séraphins, est tout à fait la même qu'au Palais Brera.

Le tableau n'est du reste pas de premier ordre. C'est une figure de trois-quarts, et le type en est à peu près celui de

[1] «Quadro leuato dal Palazzo di Magenta d'Ordine del'Eminentissimo Signor Cardinale Visconti adi 25 Settembre 1683 per riponer nell'Arciuescovato. Et è delli lasciati dall'Eminentissimo Sig. Cardinale Monti in perpetuo al'Arciuescovato. Num. ant. 177. Coll. Monti. Catal. 672. Scuola d'Anversa Tela 0,44 × 0,89.»

l'œuvre de jeunesse qui se trouve à Bruxelles. Marie a un manteau rouge, sans bordure d'or, mais elle a une auréole et les cheveux épars. L'enfant Jésus est assez remarquable par ses vêtements; il feuillette un livre. Au fond, une maison et un coin de paysage.

L'authenticité du tableau a été fortement mise en doute: on a proposé des noms comme Jan Mostaert, etc. Ce qui plaide pour l'attribution traditionelle, c'est, d'une part, la ressemblance déjà signalée avec le tableau du musée Brera, de l'autre, l'analogie typologique reconnue par Gustave Glück avec la madone des volets du retable de Valladolid. Les anges qui soutiennent les draperies ne sont pas en eux-mêmes sans intérêt. Le même motif revient dans un triptyque à Anvers (N° 561), attribué à Geertgen tot Sint Jans ou à son école. Ainsi s'explique qu'il se trouve encore des critiques pour croire à des relations entre ce vieux Maître et Quinten Matsys.

II.

La seconde série typologique comprend une collection de petites images de piété pour la famille. Le seul qui pût rivaliser de popularité avec la Vierge, était le Christ, et, souvent, on les représentait ensemble. On peignait presque autant de Christs que de Vierges; il est compréhensible que l'un et l'autre devaient avoir leur tradition. Le point de départ était toujours le retable de Gand, d'après lequel la coutume s'établit de représenter le Christ de face et la Vierge de profil. C'est surtout l'école de Rogier qui produisit de ces images de piété, ordinairement de petit format et sur fond d'or. Quelques-unes sont des portraits à mi-corps, mais souvent la tête seule est peinte sur le fond doré, qui parfois est constellé de points noirs (comme chez quelques artistes modernes). Nous en avons des exemples au Louvre et à la National Gallery (2200 et 711). Matsys aussi, dans sa jeunesse, a peint de ces images de dévotion, les deux plus belles sont peut-être celles qu'on trouve au musée d'Anvers (N°s 241 et 242). L'une représente *Marie priant*, en demi-profil, avec sa couronne et son auréole, l'autre, *le Christ* vu de face, levant deux doigts de la main droite pour bénir et dans la gauche tenant un sceptre doré.

L'auréole est la même que dans les tableaux précédents.

Le Christ est tranquille, serein et majestueux; il n'a pas la sévérité de la vieille école. Les cheveux et la barbe sont étudiés avec minutie, poil par poil, ce qui montre que le tableau est relativement ancien. Son attitude nous est déjà connue

depuis longtemps, car c'etait comme un commune bonum, et elle est peut-être directement imitée du retable de Gand ou de la Cène de Bouts à Louvain. La riche orfèvrerie du sceptre et de la crosse, ainsi que la délicate bordure du manteau, plaident plutôt pour la première hypothèse. Mais il s'y est glissé un élément tout nouveau, qui donne à ce tableau un caractère aussi marqué, aussi personnel qu'aux autres toiles de Quinten: c'est la «centralisation» artistique. Matsys sait produire des effets d'ensemble et des effets de couleur tout autres que ses prédécesseurs, et cela ne dépend pas seulement de sa palette plus claire, où dominent l'azur et les tons rosés; on doit aussi noter la manière dont il s'y prend pour faire converger toutes les lignes vers le visage du Christ, éclairé de sa propre lumière et d'une pâleur céleste, et admirer comme les rayons de l'auréole ont là leur centre naturel, et comment le reste de la composition est rigoureusement symétrique.

Si nous revenons à la Vierge, nous y voyons une des plus belles figures de femme créées par Quinten, et l'on peut comprendre la tradition qui, sans fondement certain, la rapporte au premier amour du maître. Les traits pâles et éthérés, qui paraissent être ceux d'une beauté moissonnée à la fleur de l'âge, ses cheveux dorés et souples, ses mains fines sont peut-être un peu idéalisés, mais accusent pourtant une personnalité bien marquée. Son voile fin, transparent, et l'élégant manteau brodé d'or constituent le vêtement dans lequel le Maître aima toujours à figurer ses madones. Sa bouche enfantine, entr'ouverte, et la rondeur tendue de sa joue se retrouvent aussi dans les œuvres antérieures et postérieures. C'est en effet le type original de Vierge créé par Quinten qui se trouve là dans l'épanouissement de sa jeunesse. Nous ne pouvons plus guère ici parler de tradition qu'à propos de détails sans importance. En vain ceux qui voient dans Bouts le véritable modèle de Quinten chercheraient-ils quelque chose de semblable parmi la collection de ses saints maigres et décharnés: Bouts ne fut jamais le

peintre de la beauté féminine; il a, comme nous savons, représenté une seule madone, qui par surcroît n'était qu'une copie. Il suffit de s'en souvenir pour comprendre qu'il ne peut, par son esprit, avoir inspiré cette lumineuse fantaisie qui rayonne si joliment en couleurs délicates sur le fond vert olive.

Les deux tableaux comptent beaucoup de variantes, exécutées soit par Quinten lui-même, soit par ses successeurs. La meilleure est peut-être le diptyque de la National Gallery, quoique les retouches ne lui aient pas été épargnées: or, en ce qui concerne le Christ, elles lui enlèvent presque totalement le cachet de Matsys. L'artiste, dans cette œuvre, a fait un pas de plus dans le réalisme: plus d'auréole, et Marie a perdu tous ses attributs célestes. La touche n'en est pas moins délicate, et les couleurs sont aussi bien fondues.

Il n'est pas extraordinaire qu'un artiste comme Joost van Cleve se soit senti tenté d'imiter les figures de femme de Quinten dans sa Madeleine affligée, aux Uffizi. Quant au Christ, il eut aussi plusieurs éditions. Le Louvre en a un bon exemplaire, très proche de l'original d'Anvers, c. à. d. mi-corps avec un manteau rouge attaché par une agrafe, mais probablement d'un autre artiste.

Une autre œuvre semblable, probablement d'un maître espagnol, s'était, on ne sait comment, égarée en Abyssinie. Son propriétaire actuel, sir Richard Holmes, la trouva pendue au-dessus du lit de mort du roi Théodore, lorsque Magdala fut prise par les Anglais sous lord Napier, en 1868. Chez les Abyssins, on l'avait pendant des générations tenue en saint respect comme une «vera ikon», et on en trouve des reproductions dans certains manuscrits abyssins. Ce saint national africain a souvent été attribué à Q. Matsys ou à son entourage. Qu'il soit du maître lui-même, c'est ce que conteste un connaisseur comme M. Weale (qui n'en juge que par une photographie); mais on peut même dans la reproduction reconnaître le type de Matsys. Il est aussi possible que nous ayons affaire

à un tableau fortement retouché, à en juger par les ornements, qui ne sont pas bien clairs. Des détails comme la couronne d'épines en forme de serpent, la chevelure noire un peu trop abondante, etc., sont peut-être les additions barbares d'une main étrangère. C'est devenu un Christ à la mode africaine, mais on n'en remonte pas moins à un prototype flamand. Après les recherches de Sanpere y Miquel, on peut admettre comme à peu près certain que le tableau a son origine dans Bartolomé Bermejo, tant il ressemble à d'autres toiles du même maître, qui se trouvent chez Don Pablo Bosch à Madrid et au musée épiscopal de Vich.[1] Les principales caractéristiques sont l'auréole et la couronne d'épines, quoique les ornements, dans le tableau retrouvé en Abyssinie, ne se présentent pas avec beaucoup de clarté à cause des retouches, qui paraissent très bien même sur la reproduction.

Ceux qui jusqu'alors attribuaient cette œuvre à Matsys se fondaient sur des ressemblances qui ne sont pas contestables. Dans l'état actuel de nos connaissances, il est impossible de retrouver quelque rapport direct entre Matsys et Bermejo, mais nous pouvons peut-être trouver des modèles communs à l'un et à l'autre. Nous devons donc naturellement penser tout d'abord à l'école de Louvain, dont les œuvres de ce genre sont bien connues. Mais on les retrouve à Bruges, et, en effet, sir Robert Fry, dans un article du Burlington Magazine, août 1905, a voulu attribuer le tableau d'Abyssinie à Adriaen Isenbrant ou à quelque artiste de son entourage à Bruges. Un tableau semblable au K. F. Museum de Berlin est attribué à Jan van Eyck, mais est sans doute d'une époque considérablement plus récente. En tout cas, de telles représentations étaient assez fréquentes pour qu'il n'y eût rien de surprenant à ce que deux artistes aussi éloignés que Bermejo et Matsys leur donnassent une forme analogue, surtout si nous rappelons les liens étroits qui, depuis

[1] Sanpere y Miquel. Los Cuattrocentistas Catalanes. Barcelona 1906. II, p. 105 et Appendice.

longtemps, unissaient la peinture espagnole à la peinture néerlandaise.

Peut-être tout ce qui précède deviendra-t-il clair, si nous jetons un coup d'œil sur la tragique *tête de Christ* d'Anvers qui depuis longtemps est attribuée à Quinten Matsys. Ce n'est pas une représentation à mi-corps, mais plutôt une sorte de linceul de Ste-Véronique, bien que les objets qui entourent habituellement la tête fassent défaut.[1]

C'est un petit tableau rond, stylisé et symétrique, et pourtant terriblement réaliste; voyez les yeux rouges et sanglants, les lèvres violettes du Christ. Il serait horrible, s'il n'était grandiose dans sa petitesse. On se demande toujours d'où Matsys avait tiré l'idée de cette tête de Christ, qui surpasse presque toutes les autres par la plénitude de l'expression et la beauté.

Parfois la transition de l'école ancienne à Matsys semble toute naturelle, mais parfois se montre un sentiment de la décoration et des formes qui la surpasse de beaucoup. Le point de départ est en tout cas l'école de Louvain, où de semblables Ecce homo étaient depuis longtemps populaires. Un exemplaire, à la collection Kaufmann de Berlin, est attribué par Friedländer à Albert Bouts.[2]

Les raisons qui font que nous persistons à attribuer cette œuvre d'Anvers à Matsys sont, d'une part, la centralisation qui rappelle les tableaux précédents, d'autre part, le témoignage de Cohen, et enfin l'étroite parenté entre le jeune Matsys et Albert Bouts, qui fait que ce qui caractérise les œuvres de l'un, caractérise également celles de l'autre. Cohen signale aussi à juste

---

[1] Un vrai linceul de Ste-Véronique dessiné par Matsys, en point des Gobelins, se trouve à Dijon. Nous y reviendrons.

[2] L'Art flamand et hollandais, N° 8, 1906. — Comparez le diptyque d'Albert Bouts chez le Dr Adam Bock à Aix-la-Chapelle. (Exposé à Dusseldorf en 1904). — De plus, une semblable tête de Christ est attribuée à Matsys dans le Musée Métropolitain de New-York No 70.

Un exemplaire de l'Ecce Homo à Lyon (N° 139) est un des plus beaux de ce genre. Les deux tableaux représentant le Christ et la Virge au Prado (1444—1445), ne sont peut-être que des copies.

titre les larmes transparentes et la touche habile comme typiques pour Matsys.

Il semble que ces petites œuvres appartiennent en général à la jeunesse de Matsys. Elles ont un caractère de mélancolie juvénile qui disparaît presque complètement dans le style de l'âge mûr. L'évolution est la suivante : toujours moins d'idéalisation, et plus de force dramatique. Déjà dans ce groupe de tableaux, on peut étudier les efforts de l'artiste vers la Nature, par exemple, dans les deux répétitions des portraits du Christ et de Marie qui se trouvent au Palais Corsini, à Florence, où on les attribue à tort à Lucas van Leyden, mais qui sont plutôt de Matsys, quoique non d'une authenticité absolument affirmée. Le tableau du Christ est un buste en demi-profil, sur fond noir un vrai portrait, sans la moindre stylisation. Marie priant contraste avec le précédent et représente une jeune femme sans aucun des attributs distinctifs de la Ste-Vierge. Ni contrainte, ni sainteté, pur sentiment de la nature. — L'évolution postérieure à cette période fera l'objet du chapitre suivant.

III.

Nous avons dit que la situation des artistes vis-à-vis de la tradition était tout autre autrefois qu'elle ne l'est aujourd'hui. On ne considérait pas qu'il y eût grand mérite ni grande originalité à inventer des sujets extravagants pour les exécuter d'une manière plus ou moins brillante, mais le principal était d'exercer son talent dans les limites assignées par la culture et les besoins religieux de plusieurs générations; c'est pourtant se méprendre étrangement sur les vieux Maîtres que de les regarder comme de purs imitateurs. Sans doute, Memling a, pour ainsi dire, plagié van Eyck, mais qui voudrait nier l'originalité de son génie? Plus on pénètre dans l'histoire de la peinture néerlandaise, plus on distingue son unité. C'est une culture artistique, uniforme, dont les caractères distinctifs ne sauraient être niés par aucun de ceux qui en étaient nourris, pas plus que les Grecs ne sauraient se nier eux-mêmes.

Ni Van Eyck ni Matsys ne sont des innovateurs; ainsi juge la critique la plus récente. Mais, tandis qu'on avait exagéré l'originalité du premier, on avait fait trop peu de cas de celle de Quinten. Quand on découvrit que l'école d'Anvers avait ses racines dans le passé, le crédit de Matsys, au lieu d'en être accru, en souffrit. Il est donc d'autant plus important de chercher à expliquer le véritable développement des choses. Si l'on veut connaître la position de Matsys par rapport à ses modèles les plus proches, il faut étudier deux petits tableaux du Louvre: l'un de Bouts, bien qu'attribué à Van der Weyden

(N° 2196. Copie à Cologne), l'autre de Quinten Matsys (École flamande N° 2203). Toutes deux sont des images de piété représentant Marie avec le Corps du Christ à ses genoux, tandis que St-Jean soulève sa tête. C'est là un thème des plus anciens que déjà Rogier et Memling avaient traité (exemple au Palais Doria) et qui devait se retrouver dans les miniatures.[1] Le point de départ et le premier modèle de ce thème est le retable de Miraflores.

Bouts nous offre un joli petit tableau, qui donne une impression de sincérité et de franchise, avec un brin de naïveté et d'archaïsme, mais qui est magnifique par la couleur et très intéressant par l'étude du paysage. Matsys n'a guère ajouté à cela, et un observateur superficiel déclarerait qu'il a fait une simple copie: car il est évident que certains détails, voire la physionomie des personnages, sont presque les mêmes que chez Bouts. Le Corps du Christ, absolument dur et raide, est posé de travers, soutenu par Ste-Marie et St-Jean, composition tout à fait conventionelle qu'on retrouve, ainsi que les trois personnages eux-mêmes, dans le tableau de Bouts. Nous avons cependant affaire à un original authentique de Matsys: cela ressort, d'une part, du réalisme plus vigoureux dans le portrait de St-Jean, d'une plus grande profondeur psychologique et d'une plus large ampleur dans la peinture des vêtements; d'autre part, de la couture du manteau de Marie, si caractéristique, et enfin du paysage, où la lumière est plus uniforme. Le paysage, qui représente le Calvaire et les trois Croix, est,

---

[1] Durrieu. Les débuts des Van Eyck. Gaz. d. B.-A. 1903. Une Pietà à Turin, parmi les miniatures des Heures du Duc de Berry, dénote la même composition que chez Bouts et Rogier. Mais le grand vulgarisateur, c'est Rogier. Outre le retable de Miraflores, Rogier a peint un petit tableau du même genre (Bruxelles 516) et un panneau du Musée de la Haye qui serait peint pour la Chapelle du Collège d'Arras à Louvain. C'est peut-être par cet intermédiaire que le motif en question pénétra dans l'école de Louvain. Le tableau de Bruxelles avec son coucher de soleil dans le fond rappelle d'ailleurs moins Rogier que le Maître de la Perle de Brabant. Un autre pareil s'est trouvé en possession de Marguerite d'Autriche. L'histoire iconographique de ce motif est donc assez intéressante.

en effet, apparenté de très près avec celui qu'on trouve dans le célèbre retable de Quinten: «la Mise au Tombeau», quoique appartenant à une autre période du développement de l'artiste. En ce qui concerne la perspective aérienne, la classique division en trois plans est observée, un brun, un vert et un bleu. Les passages de l'un à l'autre y sont même plus tranchés que dans les tableaux les plus poussés de Van Eyck, et l'on chercherait en vain un point d'échappement. Cela marque l'introduction du lourd problème du paysage chez Matsys. Ceux qui croient à cette théorie que Patenir collabora constamment avec Matsys, devraient, pour être conséquents, voir aussi dans ce tableau l'œuvre de deux maîtres différents. Or, rien n'oblige à émettre une pareille supposition. Le paysagiste n'est pas supérieur au portraitiste, ni réciproquement, mais le tableau nous montre un jeune artiste merveilleusement doué dans l'un et l'autre sens. Que Matsys, plus tard, pour ses grandes créations, ait pris un collaborateur, c'est probable; mais quant à Joachim Patenir, rappelons-nous qu'il fut inscrit seulement en 1515 dans la Confrérie de St-Luc d'Anvers. Avant cette date, Matsys avait prouvé qu'il pouvait de lui-même peindre des paysages à tout le moins aussi beaux que ceux de Patenir ou de qui que ce soit.[1]

Pour préciser les différences qui séparent Matsys de Bouts, nons voulons mettre en relief dix points, par lesquels la Pietà de Quinten est supérieure à l'autre. J'entends au point de vue historique, car le tableau de Bouts est aussi un petit chef-d'œuvre d'observation et d'harmonie.

1. — La composition est plus ordonnée. Quinten a supprimé un personnage inutile et s'est borné à représenter les trois principaux. Il les a groupés de façon à ce qu'ils fussent compris dans un triangle; il en résulte que, par comparaison avec le manque d'ensemble de Bouts, le tableau de Quinten a

[1] Sur les œuvres communes de Matsys et Patenir, voir Chap. IV, 3.

gagné en unité. La grande croix, qui détournait l'attention de la véritable scène, a été placée beaucoup plus au fond, et là même, en général, tous les détails accessoires ne jouent plus qu'un rôle secondaire. Le groupe des trois personnages est devenu le centre du tableau.

2. — Le point de vue du spectateur n'est plus trop haut, mais naturel. Bouts se conforme à la vieille tradition, et peint le paysage comme vu d'une tour d'observation, tandis que Matsys nous place au niveau de ses personnages. En quoi Bouts a ses raisons au point de vue de la netteté, mais Quinten est plus moderne.

3. — La lumière est uniforme, non point diffuse, et aucun éclairage spécial d'atelier n'intervient; chez Bouts, celui-ci joue toujours un rôle, de sorte qu'il faut compter deux ou même plusieurs sources de lumière; le tableau y gagne souvent en vie, mais on s'y perd.

4. — Les reflets au milieu de l'ombre sont moins exagérés. Chez Bouts, ils sont surtout marqués sur le corps du Christ.

5. — Le paysage est tracé à grands traits. Bouts détaille tout ce qu'il peint, tandis que Matsys cherche à donner à la nature même un caractère héroïque et tragique. Il y a même, dans son art, quelque chose d'un peu théâtral, que des retouches postérieures plus ou moins habiles ont souligné.

6. — L'observation psychologique est infiniment plus profonde. La plainte enfantine de Bouts est transformée en désespoir insondable ou en douleur virile. La véritable affliction ne s'exprime pas par des gestes théâtraux ou des mimiques exagérées.

7. — L'anatomie est mieux étudiée. Assurément, le tableau a un archaïsme conscient, et l'artiste a conservé l'antique raideur. Le corps du Christ surtout est à la manière ancienne, mais, en comparaison avec Bouts, Matsys a peint la mort avec bien plus de vérité.

8. — On a dit que les mains sont ce qu'il y a de plus caractéristique dans l'œuvre d'un artiste. Matsys peint Marie relevant les siennes du corps du Christ et les croisant sur sa poitrine. Il faut nécessairement les remarquer; leur forme fine et comme immatérielle contribue à caractériser toute l'œuvre. Matsys est un des premiers qui aient senti que les mains ont une âme, quoiqu'en cela il eût justement beaucoup à apprendre de Bouts.

9. — Remarquons les draperies. Chez Bouts, l'étoffe se brise en coins embarassés et anguleux; chez Matsys, elle tombe doucement, mais non sans majesté. Le premier a encore la raideur de bois du moyen âge, mais chez Matsys la Renaissance est en germe.

10. — Enfin le coloris. S'il y avait une chose par où excellait Bouts, c'était celle-là. Les tons gris d'argent, si fins et parfois pourtant si chauds, comptent parmi les richesses de l'histoire de la peinture. Il était passé maître dans la représentation des brocarts d'or, des métaux, du cuir, et de toute autre matière. Les couleurs magnifiques et pleines font oublier l'absence de toute psychologie, qui fait de ses personnages de simples figurants. S'il n'était pas dramaturge, il était du moins un excellent régisseur.

Quant à Matsys, il était les deux à la fois. Il savait approprier les couleurs à l'effet d'ensemble et comprenait combien il importe de ne pas détruire l'unité par la bigarrure. La pourpre joyeuse de Bouts devient chez Matsys tragique et sanglante, le clair azur devient un bleu foncé et lugubre. Avec cela Matsys garde le goût de son maître pour ce qui brille et reluit, et il n'attendait que d'avoir à exécuter de grandes œuvres pour donner essor à son exubérance de coloris.

Il fut à l'âge mûr un coloriste d'inspiration, qui, au contraire de Dürer, ne pouvait penser que par couleur. En cela, il était un vrai disciple de la vieille école de Louvain, mais, pour tout le reste, il en était le maître. Un éclectisme de cette sorte

cesse d'être impersonnel et on ne peut lui dénier la marque du génie.

Autour du tableau dont nous avons parlé en dernier lieu, on peut grouper une collection de petites œuvres représentant le Christ en Croix, et qui, dans divers musées, passent pour être de Patenir. Les principales sont deux crucifix, l'un chez Lichtenstein à Vienne (Phot. dans Gaz. des B.-A. 1902), l'autre à la National Gallery (715). D'après les recherches de Hymans, Hulin et d'autres, il n'y a plus de doute que tout au moins le dessin des exellentes petites figures qui s'y trouvent est de Matsys ou est imité de lui. Les trois Maries de Londres ont une grâce presque antique, et le coloris est aussi remarquable que dans le tableau du Louvre. Par contre, le paysage a un caractère un peu différent et explique pourquoi cette œuvre fut attribuée à Patenir. Elle produit, en outre, un effet moins archaïque que la toile du Louvre, et peut donc très bien appartenir à la période de collaboration de Matsys avec Patenir. Car cette collaboration est prouvée par un document, la communication faite par Justi de l'inventaire de l'Escurial en 1547, concernant une *tentation de St-Antoine* qui existe encore aujourd'hui: «Maestre Coyntin y M. Joachim, Tabla en que esta pintada la Tentacion de Sant Anton con tres mugeres en un paysage de M. Joachim.»[1]

Les paysages de Patenir sont toujours nettement divisés en trois plans, dont l'un, le bleu, est le plus saillant. On les distingue facilement de ceux de Quinten, bien que les ressemblances prédominent. Quinten est moins maniéré, il a la vision plus large et peint avec plus d'ampleur. En revanche, Patenir a un souffle lyrique d'une autre espèce que celui de Quinten, plus calme, intérieur et moyen âge.

Toutes ces œuvres ont eu plus ou moins de rapport avec un triptyque de proportions relativement grandes qui se trouve

---

[1] Voir Chap IV, 3.

dans la Coll. Mayer van den Bergh à Anvers. Le tableau du milieu représente la Mise en Croix; le volet gauche Donator avec St-Jérôme, le volet droit Donatrice avec Ste-Marie l'Égyptienne. Le magnifique paysage du fond est commun à tout le triptyque, et les personnages sont tous dans le style pathétique de Quinten. C'est là sans conteste un original, et probablement le prototype de toutes les œuvres postérieures du même genre. Son influence est prédominante dans un triptyque légèrement plus petit, à Bruxelles (N° 583), qui ressemble fort à un Matsys, quoique fortement retouché.

Si les petites figures accessoires des Crucifix, à Londres et à Vienne, sont jusqu'à un certain point authentiquées par des documents, il en est tout autrement des deux volets de la collection Carstanjen à Berlin, représentant St-Jean et Ste-Agnès. Il est vrai que des connaisseurs comme Friedländer, Cohen et d'autres les attribuent sans hésitation à Quinten Matsys, mais on leur fait plus d'une objection, et quand Wauters propose le maître de la Mort de la Vierge, il a aussi quelques raisons pour son hypothèse. La chevelure, les mains, toute l'anatomie ressemblent à ce maître tel que nous le connaissons d'après ses chefs-d'œuvre de Cologne et de Munich. Le paysage, d'un caractère idyllique, n'est du reste pas de Matsys. En un mot, l'exécution manque trop de passion et d'énergie pour être de lui, elle rappelle plutôt Bruges. Au contraire, un détail tel que le petit dragon fantastique, mais bien innocent, qui est sur la coupe de St-Jean est tout à fait caractéristique du Maître de la Mort de la Vierge. Cf. les volets du tableau de Munich, et, surtout, l'admirable triptyque dans l'église de St-Donato à Gênes dont la Ste-Madeleine est presque identique à la Ste-Agnès de Berlin. Nous croyons pourtant que les deux volets de la collection Carstanjen ne sont ni de Matsys, ni du maître de la Mort de la Vierge, mais d'un autre maître, tout à fait inconnu, qui ressemble à tous les deux. Nous reviendrons à ce sujet plus loin.

Il n'est donc pas si incompréhensible qu'on ait toujours des objections à faire contre ceux qui veulent attribuer les deux tableaux de Berlin à Matsys, si beaux soient-ils et si forte ait été son influence sur la façon de dessiner les personnages qui s'y trouvent représentés. Elles ne peuvent être des œuvres de jeunesse, et les ranger parmi les grands créations de Matsys serait un vrai anachronisme. Il n'y a donc qu'à les attribuer à quelqu'un de l'entourage du maître.

Les volets, dans le vieux cadre, étaient unis avec une image de la Vierge par Adrien Isenbrant de Bruges. M. Hymans, à qui j'ai confié mes doutes sur ces tableaux, ne croit pas non plus qu'on puisse les attribuer à Matsys.

D'une originalité encore plus douteuse est une madone, avec des volets, chez le Consul Weber à Hambourg. Je crois qu'en pareil cas on ne peut qu'embrouiller les choses, si on persiste à attribuer ces œuvres à Matsys, si grande d'ailleurs qu'ait été son influence sur elles.

IV.

Les grands retables.

L'œuvre de Quinten Matsys, à partir de 1491, année où il devint franc-maître à Anvers, dans la confrérie de St-Luc, a la vie active de cette métropole pour arrière-plan. Venu d'une petite ville universitaire bien paisible dans un des centres du commerce et de l'industrie modernes, il ne pouvait manquer de subir l'influence de cette civilisation ardente à laquelle il se trouvait mêlé.

Guichardin nous a donné une excellente description d'Anvers;[1] elle se rapporte, il est vrai, à une époque un peu plus récente que celle de Quinten, mais elle est écrite avec une vision nette de ce qui avait produit le rapide essor de la cité. Le premier facteur de cette prospérité était le commerce, en particulier le commerce avec l'Inde, qui commença en 1504, grâce aux Portugais établis à Calcutta. De là-bas, on importait des masses d'épices et de condiments, viâ Beyrouth, Alexandrie, Venise, Lisbonne jusqu'à Anvers ou d'autres ports, soit français, soit allemands. Ce commerce prit encore plus d'extension lorsqu'en 1516, quelques-unes des maisons étrangères de Bruges, comme les Gualterotti, les Bonvisi, les Spinoli vinrent s'établir dans le port de l'Escaut. Bientôt Anvers fourmilla de marchands étrangers, surtout d'Allemands, de Danois, d'Autrichiens, d'Italiens, d'Espagnols, de Portugais et d'Anglais: c'était merveille, dit

[1] Guichardin, Description de tout le Païs-Bas, Anvers MDLXVII. —

Guichardin, de voir tant d'hommes divers et d'ouïr tant de langues en une même cité. Chacun s'habillait à la mode de son pays, et jouissait des plus grandes libertés et des droits les plus complets. La plus riche de toutes ces maisons était la maison Fugger d'Augsbourg. La Bourse fut aussi, bientôt, une des plus actives de l'Europe. Les affaires de crédit s'y traitaient sur une grande échelle, et la rente monta parfois si haut, que l'accusation d'usure était justifiée. De plus, les impôts y étaient assez lourds. Ils allèrent, au temps de Guichardin, jusqu'à 250000 écus par an, dont la majeure partie pour la taxe dite «exsys, laquelle est grande à merveille». Aussi Guichardin dit-il qu'il ne connaissait pas de ville où la vie fût plus chère qu'à Anvers, sauf Lisbonne. L'exsys portait sur toutes les sortes de denrées nécessaires, les céréales, le vin, la viande, etc., et pourtant la ville était toujours endettée à cause des grandes constructions qu'elle entreprenait et des travaux de défense. On dut donc contracter parmi les citoyens un emprunt intérieur que l'on paya sous forme de rente à vie ou de quelque autre manière. Ces perpétuelles tracasseries financières devaient naturellement fournir une matière aux moralistes, et nous verrons que les artistes aussi se mirent de la partie, notamment les peintres de l'école de Matsys.

D'ailleurs, la vie des Anversois conserva longtemps l'essentiel des anciennes coutumes. La plus caractéristique, c'étaient toujours les Confréries, qui étaient, dans cette ville, extraordinairement nombreuses. Les plus célèbres étaient celle de la Circoncision, celle de Notre-Dame et les trois confréries de Rhéteurs, sans parler des vingt-sept confréries de métiers dont chacune possédait sa chapelle à la cathédrale. Les dernières avaient une grande part dans la politique. Les ghildes, ou plutôt, les Confréries de Rhéteurs étaint la «Violiere», la «Goudblomme» et le «Rameau d'Olivier», qui donnaient des représentations publiques de comédies et de tragédies, d'après les modèles grecs et latins. La plus ancienne était la Violiere, dont presque tous

les membres étaient des peintres. C'est elle qui avait la réputation d'offrir les spectacles les plus distingués et les plus artistiques. C'était là un moyen de satisfaire la passion du luxe, toujours effrénée à Anvers.

Puis, Guichardin parle des peintres néerlandais et cite les plus illustres. «A ceux cy adiousterons nous d'autres . . . dignes de mémoire et premièrement Dierick de Louvain de grand art, Quinten de la mesme ville, grand maistre en figures, du quel entre autres ses ouvrages on voit le beau tableau de notre Seigneur, posé en l'Eglise Notre Dame de cette ville . . . . les ouvrages desquels peintres sont espandus, non seulement par tous ces païs, mais encore par la plus part du monde, d'autant que s'en faict marchandise de non petite importance». Tel est l'arrière-plan devant lequel il nous faut situer les œuvres de Quinten dans la seconde partie de sa carrière, celle qui est caractérisée par le style monumental et les grands retables.

1. Le retable de Valladolid.

Le premier grand retable auquel Quinten a pu contribuer et que l'on a conservé jusqu'à nos jours, se trouve à l'église de San Salvador à Valladolid. Il date de 1504, et il était tout à fait tombé dans l'oubli au moment où il fut découvert par Carl Justi, qui le décrit dans le Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 1887.[1] Malheureusement, la Chapelle où il se trouve étant terriblement obscure (comme dans toutes les Eglises espagnoles en général), il est impossible d'en prendre une photographie, d'autant plus qu'il est recouvert d'une couche de poussière qui cache les détails: une discussion scientifique sur ce tableau est donc tout à fait malaisée.

Exécuté, selon l'inscription qu'il porte, au début de 1504 aux frais de Gonzalo Gonzales, conseiller de Ferdinand et

[1] Justi, Der Altarschrein des Licentiaten Gonzales.

d'Isabelle, et de sa femme Doña Marina della Estrada, ce retable est un ouvrage en bois sculpté, avec des peintures sur les volets. La disposition est rendue par les fig. I et II, où nous voyons le retable ouvert et fermé. Ouvert, il présente au milieu une grande image sculptée de St-Jean l'Évangéliste (I) et, autour de lui, les scènes suivantes:

II—VIII: Épisodes de la vie de St-Jean, sculptés. Celui du haut représente le baptême du Christ.

1—2: La Nativité. Une peinture qui s'étend sur les deux tableaux: ils ne sont, en effet, séparés que par une étroite bordure d'or.

3—4. — L'Adoration des Mages. — Cette peinture couvre également les deux tableaux.

IX—XIII. — Figures sculptées, dont trois scènes de la Passion. Elles forment avec les suivantes la prédelle.

5—6. Les Donatrices et St-Jérôme avec le Lion.

7—8. St-Augustin (?) et les Donateurs.

Les quatre derniers tableaux sont peints. — Tout en bas, les armes des Donateurs, portées par les anges.

Fig. 1.

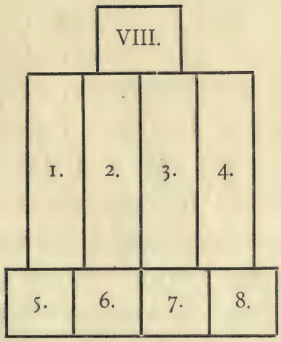


Fig. II.

La Fig. II représente l'aspect du retable fermé. Toutes les sculptures sont cachées, excepté la partie supérieure: le Baptême du Christ. Les volets extérieurs, peints et réunis, représentent, en grand format, la Messe de St-Grégoire, c. à d. l'apparition du Christ au pape agenouillé devant l'autel. Voici comment se présentent les détails:

2. L'autel avec le crucifix. Devant, le Christ. Derrière, un moine agenouillé.

3. Le pape agenouillé. Au-dessus de lui, les attributs de la passion. Ce tableau a un caractère espagnol.

1. — Un prélat agenouillé, en manteau rouge, tenant devant lui la tiare pontificale.

4. Plus loin, un prélat habillé de rouge, et, derrière lui, un jeune homme de 20 à 30 ans, imberbe, avec des boucles noires. Tous ces tableaux sont sur fond jaune, imitant l'or; dans le N° I, on voit une colonne rouge, et, dans le N° 4, une fenêtre gothique. La scène représente donc une église. 5—8. Les quatre évangélistes.

Les dimensions sont assez grandes: les 4 tableaux qui représentent la messe de St-Grégoire ont, ensemble, 3 m 14 de large sur 2 m 80 environ de haut. La Nativité et l'Adoration des Mages du côté intérieur ont donc, chacune, une surface de 280×157 cent. La prédelle a 1 mètre de haut. — Il est évident

que, si Matsys a travaillé à ce retable, la part qui lui revient dans l'œuvre totale est fort limitée. Les sculptures sur bois sont d'un maître néerlandais inconnu, les prédelles d'un peintre espagnol, (suivant Justi, de l'école Castillane) et la Messe de St-Grégoire me paraît, par plus d'un trait, appartenir à la peinture espagnole. Cependant, l'influence de Quinten se fait sentir même dans les parties exécutées par une autre main.

Nous ne savons pas qu'il ait eu quelque disciple espagnol, seulement un portugais. Il n'est pas impossible que quelque peintre de la péninsule ait engagé avec Quinten Matsys des pourparlers au sujet du retable, et qu'il ait même rencontré le Maître lui-même à Anvers. Pour des raisons économiques ou autres, on a fait exécuter les parties les moins importantes en Espagne, peut-être d'après les conseils et les indications de Quinten Matsys. Mais déterminer avec exactitude la part des divers artistes dans l'œuvre totale est, dans l'état actuel du tableau et à la place obscure où il se trouve, chose tout à fait impossible.

La Nativité et l'Adoration des Mages pourraient seules prétendre avec vraisemblance remonter à Matsys lui-même. A droite du premier tableau, on voit la Vierge agenouillée, en manteau vert bleuâtre, la chevelure éparse, avec ce type d'un blond rouge qui rappelle à Justi le retable de Louvain: derrière elle, St-Joseph avec une lanterne. A gauche, on voit la crèche et l'enfant Jésus, entouré d'anges et de bergers. Au milieu d'eux, un bœuf et un âne qui considèrent le nouveau-né dans une attitude de recueillement, suivant le vieux psaume de Noël, si naïf:

«Gaudet asinus et bos,
Laudet Dominum omne os.»

En haut à droite, volent des anges. Au fond, par une grande fenêtre partagée en deux par une colonne de marbre, on aperçoit un coin de paysage. A peine y a-t-il trace de quelque recherche de clair-obscur. Des peintres postérieurs

ont excellé dans l'art de représenter la lutte de la lumière répandue par l'enfant contre celle qui lui vient de la lanterne ou du firmament — par delà la fenêtre. Ici, l'artiste s'est contenté des anciens procédés tout simples; c'est seulement dans la composition et l'expression des personnages que paraît son talent. St-Joseph, comme la Vierge, rappelle de très près le retable de Louvain, et, même, on peut rapprocher la Vierge des madones en prière peintes à mi-corps.

L'Adoration des Mages est plus difficile à observer, et encore plus mal éclairée. A droite de la bordure d'or, la Sainte Famille devant une ruine, à gauche les trois Rois Mages avec leur suite. La Vierge a le même vêtement vert bleuâtre que sur l'autre tableau.

Il résulte aussi, de ce retable, que Quinten connaissait déjà l'architecture de la Renaissance. Au point de vue artistique, les deux tableaux principaux sont d'un grand prix, merveilleusement composés, avec une bonne perspective et un coloris qui rappelle le retable de Louvain. Quant aux autres parties de l'œuvre, on ne saurait avec certitude les attribuer à tel ou tel maître. Les tableaux extérieurs et la prédelle sont beaucoup moins bons que ceux de l'intérieur; ils doivent être de peintres espagnols, et la prédelle, selon Justi, probablement d'un Castillan. La messe de St-Grégoire était d'ailleurs un des sujets favoris des peintres espagnols, sans être toutefois un sujet inconnu aux artistes du Nord (par ex. le tableau du maître de la Sainte Famille, etc.). Ce n'était pas là, au point de vue artistique, un sujet bien heureux, ni bien riche, avec tous les attributs de la passion représentés, tels outils, tête et main épars, et cette figure du Christ, malaisée à déchiffrer. Cependant, il y a, en Espagne, des tableaux de ce genre qui ont une réelle valeur et que l'on peut comparer au retable de Valladolid. Par ex.: le tableau de Bonnella della Vierra, qui a été publié dans le Burlington Magazine XXIX 1905. Même si ces parties du retable de Valladolid ne sont pas de Matsys, nous avons du moins une preuve

de l'influence qu'il exerça sur les artistes de la péninsule ibérique. Un autre témoignage nous en est fourni par le maître de São Bento, au musée de Lisbonne, qui n'est peut-être que le disciple de Quinten, Eduwart Portugalois; et par les Ecce Homo de Bermejo dont nous avons déjà parlé, sans compter que l'École de Séville possède, en Alejo Fernandez et Jorge Fernandez Aleman, deux artistes, qui rappellent de très près Matsys (Voir Justi, Baedecker). Que des œuvres de ce dernier, même appartenant à la première période, fussent venues jusqu'en Espagne, cela nous est prouvé par la Madone de Saragosse (Academia de Bellas Artes), qui n'est sans doute qu'une étude de jeunesse, mais qui répond au premier type de Bruxelles (la madone representée depuis les genoux en manteau rouge bordé de fourrure; enfant jouant avec un oiseau). L'art espagnol, si mystérieux sur bien des points, et à l'étude duquel travaillent tant d'hommes de mérite, ne saurait être complètement expliqué, tant que l'on ne connaîtra pas exactement ses relations avec Quinten Matsys. De plus, il y a à la cathédrale de Burgos une madone du style de Matsys, mais rappelant celle d'une période postérieure, par ex. celle de Berlin. La Vierge, en pleine figure, est assise sur un trône; à droite, Ste-Anne et une table avec un déjeuner, à gauche, des anges jouant de la musique. Les dimensions sont moindres qu'à Berlin: 76×61 cm. — A ce sujet convenait une forme simplifiée, sans architecture, avec un simple paysage pour fond, et une pareille étude se trouve à l'Escurial (attribuée à Orley).

Cette Nativité et cette Adoration des Mages ne sont certes pas des productions isolées dans l'œuvre de Matsys. En effet, Quinten doit avoir, encore une fois, traité un de ces sujets (ou quelque chose d'analogue) dans un tableau aujourd'hui perdu, à en juger d'après deux volets d'un triptyque qui proviennent de l'entourage du maître.

L'un se trouve au Louvre (N° 1051) et s'appelle: Sainte ou Donatrice lisant, autrefois attribué à l'école franco-fla-

mande, mais récemment rapporté à l'École Brabançonne. L'autre, qui est à Madrid, au Musée du Prado (N° 1443), représente un Prophète de l'Ancien Testament, et le catalogue, très perspicace, le rapproche du style de Quinten Matsys. Les dimensions de ces deux tableaux concordent, seulement, l'un (celui du Louvre) est un peu raccourci; tous deux portent au dos des figures en grisaille. L'un représentant un prophète, il est vraisemblable que le pendant est une Sibylle, et, dans ce cas, nous sommes en présence d'un triptyque dont la partie centrale, perdue, représentait la Nativité ou l'Adoration des Mages. La Sibylle est tout simplement délicieuse. Elle est assise devant un mur tapissé de verdure et lit dans un livre. C'est une figure juvénile et ravissante, au visage pâle et délicat, aux mains effilées; elle est enveloppée d'un manteau rouge à la doublure chatoyante. Par-dessus le mur, on voit un paysage avec quelques bâtiments. L'ensemble est peint de main de maître, et présente, à un examen attentif, plus d'une caractéristique de Quinten, par ex., les couleurs chatoyantes de la doublure, telles qu'il aime à les représenter.

Tout doute s'efface, si nous comparons ce tableau avec celui de Madrid. Le fond, le mur et la guirlande de feuillage montrent sa parenté avec celui du Louvre. La grisaille, au dos, est un saint au lieu d'une sainte. Le tableau représente vraisemblablement un prophète, comme l'indiquent le regard de visionnaire du personnage et ses mains étendues comme sous l'effet de l'inspiration ou de l'étonnement. Il est peint en pied. Sa tête porte un bonnet rouge d'une hauteur fantastique, avec deux coins bizarres; elle est couronnée d'une houppe, ornée de perles. Il a le nez crochu et saillant, et la barbe grise. Autour de sa taille, une ceinture avec une épée. — Les dimensions sont: 1 m 23 × 0,45. Je n'ai pu encore réussir à trouver le tableau central de ce triptyque. Par contre, je connais deux autres travaux qui, l'un et l'autre, représentent l'Adoration des Mages et rappellent le retable de Valladolid. L'un est à Milan, l'autre à Berlin, Kais. Friedr. Museum, où il est attribué à «un successeur de Quinten Matsys».

Le tableau de Milan était, à l'origine, un triptyque, et fut ensuite réduit à un simple rectangle d'assez grandes dimensions (1 m × 1,40). Le type de la Vierge ressemble de près aux Vierges de Matsys. L'exécution en est un peu flottante; elle manque de force d'expression, mais cela dépend en partie des retouches nécessitées par le changement de format. — Le haut du corps de l'enfant Jésus est nu, tandis que le bas est enveloppé dans un drap. L'enfant a l'air vif, tandis que la mère semble tout à fait absorbée dans les abstractions.

A côté de cela, nous notons plus d'un trait de la Renaissance, notamment dans la riche ornementation des pilastres que l'on voit au fond. Les trois personnages principaux sont les mieux: St-Joseph, à droite, et le nègre, à gauche, nous laissent plus froids. Le petit pan de paysage n'a pas grande valeur.

L'enfant qui tend les bras au vieux Roi Mage est un motif qui reparaît chez Dürer, aux Offices. Le portrait d'homme, tout à gauche au fond, est peut-être celui du Donateur.

Cette œuvre porte le nom, fréquent en Italie, mais inacceptable, de Luca d'Olanda.

Une certaine ressemblance rapproche ce tableau de l'auteur qui a traité le même sujet, au Kais. Friedr. Museum de Berlin, N° 569 A. Nachf. des Quinten Matsys. Cette attribution est peut-être exacte, peut-être aussi pourrait-on songer au maître de la Mort de la Vierge, à cause des fourrures, des étoffes et des mains, ainsi que de l'architecture. Mais, comme la personnalité de ce peintre n'a pas été, jusqu'ici, suffisamment précisée, comme beaucoup d'œuvres qui passent aujourd'hui pour être de lui doivent lui être déniées, il nous faut assurément préférer la première hypothèse. Nous allons discuter ce tableau plus loin, Chap IX. Encore une représentation de ce genre appartenait à M. Kann, Paris. (Duveen, Londres).

La vieille légende si populaire des trois Mages, qui a tenté tant d'artistes, a donc aussi figuré de bonne heure dans le répertoire de Matsys, et il l'a traitée de telle façon que d'autres

peintres, après lui, durent l'imiter. Il était, en effet, plus que tout autre homme, capable d'estimer ce que ce thème offrait à un artiste, le luxe exotique et fantastique des vêtements et des parures, le paysage et l'architecture, et, enfin, la psychologie caractéristique des divers types, princes orientaux et jeune mère avec son nouveau-né.

2. Le retable de Louvain.

Les plus grands titres de gloire de Quinten sont les deux retables aujourd'hui conservés à Bruxelles et à Anvers. Le premier lui fut commandé en 1508 par la confrérie de Ste-Anne, à Louvain, après les négociations qui n'aboutirent pas avec le célèbre sculpteur de Louvain, Van Kessel et son collègue Peterceels, au sujet d'un travail de sculpture en bois.[1] Quinten se mit aussitôt à l'ouvrage et put signer le dernier tableau en 1509. Il avait donc, en l'espace d'une année, mené a bien les cinq grandes compositions dont l'ensemble représente la généalogie de Ste-Anne.[2]

Si l'on est sous l'impression de la Mise au Tombeau de Quinten, conservée à Anvers, et de la force dramatique contenue dans cette œuvre, et que l'on regarde, alors, ce triptyque de Louvain, on est frappé par son caractère de mollesse féminine. Aussi bien, était-ce à l'histoire d'une femme qu'était consacré ce retable, et non, comme l'autre, à St-Jean-Baptiste et à St-Jean l'Évangéliste. De plus, il lui est antérieur de deux années.

A remarquer aussi le caractère italien de la composition, ce qui prouve que Quinten était, à cette époque, pleinement familiarisé avec les formes de la Renaissance. Le fond consiste en un portique à trois arcades, par lesquelles on aperçoit un paysage bleuâtre avec un ciel d'un bleu clair méridional.

---

[1] Van Even. Histoire de l'École de Louvain.

[2] Fétis. La descendance de Ste-Anne. Bulletins des comm. royales, 1866.

Les arceaux sont supportés par des pilastres de marbre gris avec des colonnettes de porphyre.

Devant ce fond architectonique, Quinten a placé ses personnages. Ste-Anne et la Vierge sont assises au centre, toutes deux avec des vêtements brodés d'or, l'un blanc et l'autre rouge. Toutes deux s'occupent de l'enfant: Marie le tient sur ses genoux et le fait jouer avec un petit oiseau perché sur sa main. Ste-Anne jette sur lui un regard maternel et tient à la main une grappe de raisin. Le groupe est aussi humain que s'il était pris dans la vie même, et il est, en même temps, aussi pénétré de sentiment religieux qu'une madone de Cologne en plein moyen âge. Comment Quinten a-t-il conçu sa tête de madone? Nous avons montré qu'il avait des réminiscences de Rogier et de Bouts, peut-être connaissait-il les doctrines esthétiques de l'Italie? Assurément, il dut voir plus d'une belle madone avant d'arriver à cette création personnelle, qui est bien à lui et témoigne aussi d'une longue et glorieuse tradition.

Autour du groupe central, les autres membres de la famille de Ste-Anne. A droite du spectateur, est assise Marie Salomé avec ses deux jeunes fils, tandis que, debout derrière elle, se trouvent Joachim et Zébédée, son mari; à gauche, est assise Marie Cléophas, ses quatre enfants, et, debout au fond, Joseph et Alphée.

Tous ces personnages sont rangés symétriquement, mais d'une manière naturelle, et tous leurs costumes sont de couleur pure et harmonieuse. Le tout donne une indescriptible impression de clarté et de beauté. C'est l'Italie avec quelque chose de non italien qui nous touche plus profondément et nous est plus familier.

Avant de poursuivre cette discusson, considérons les volets.[1] A gauche, nous voyons l'ange qui apparaît à Joachim pour lui

[1] Ces scènes sont empruntées à l'Evangile apocryphe De nativitate Sanctae Mariae. Holbein le Vieux y a également puisé.

apprendre que sa femme doit mettre un enfant au monde. On remarque tout de suite quelque raideur et quelque gêne dans la composition. Avant nous, un critique, M. Cohen, a expliqué cela par l'imitation d'un tableau de Bouts: Moïse devant le buisson ardent, de la collection Kann à Paris.[1] Il y a, entre les deux œuvres, une certaine analogie, mais je ne la trouve pas essentielle. Le caractère archaïque de l'œuvre peut s'expliquer grâce à un détail du tableau central. Parmi les enfants assis sur le plancher, à droite de Marie Cléophas, se trouve le petit Joseph tenant devant lui un livre ouvert qui contient des miniatures. La page qu'il regarde, représente précisément cet épisode de la vie de Joachim, tout à fait de la même manière que Quinten lui-même l'a peinte. Peut-être cette composition remonte-t-elle à une miniature du moyen âge, ce qui expliquerait l'aspect un peu raide du tableau. En ce cas, nous aurons une confirmation des théories iconographiques que nous avons exposées plus haut. Il est difficile de décider si Joachim était déjà agenouillé ou s'il s'est soudain affaissé de terreur en voyant apparaître l'ange dans le ciel. Le chien, paisiblement couché à la droite de son maître, plaide pour la première hypothèse. Il me paraît prouvé par l'image de l'ange, dont le vêtement, en particulier, offre plus d'un trait traditionnel, que Quinten peignit ce tableau d'après un autre plus ancien.

Le volet droit nous montre la mort de Ste-Anne. C'est un des tableaux où Quinten se révéla le plus grand. La sainte repose sur un lit recouvert d'une draperie rouge. On ne saurait oublier l'expression de son visage blême où perle la sueur de la mort, ses regards qui s'éteignent, sa bouche entr'ouverte, prête à exhaler le dernier soupir. La lumière qui, de la fenêtre, tombe sur la mourante, le Christ qui la bénit, la Vierge avec son lumignon et la femme qui sanglote à son côté, tout cela produit un effet saisissant. Il y a là toute la majesté de la

[1] Ce tableau n'est du reste pas de Bouts en personne, mais du maître de la Perle de Brabant.

mort, mais, chose remarquable, l'horreur en est absente. L'expression sereine du visage, associée à la belle couleur rouge du ciel de lit et de la couverture, nous offre un spectacle attendrissant, mais non point pénible. L'instant de la mort ne saurait être peint d'une manière plus belle que dans ce tableau, où le soleil qui s'incline vers l'occident se joue sur la fenêtre. Pour comprendre l'importance de cette œuvre, il suffit de se souvenir de la même représentation peinte par Hugo van der Goes a l'Académie de Bruges.

Il ne nous reste plus qu'à décrire les deux volets extérieurs. L'un représente Joachim et Ste-Anne offrant un sacrifice devant le lévite à l'occasion de leur mariage, l'autre représente l'offrande de Joachim repoussée parce qu'il manque de postérité. Ces deux scènes, qui se passent dans le temple, sont surtout remarquables par les têtes grandioses des personnages. Le prêtre, notamment, est un type hiérarchique véritablement imposant, avec sa barbe onduleuse et sa haute mitre. — Sur le tableau qui représente la commune offrande d'Anne et de Joachim, on aperçoit, à travers un portique, une place publique avec une cathédrale qui ne ressemble pas, en tous points, à celle d'Anvers.[1] A droite, on voit un bâtiment avec des colonnes, sur lesquelles on peut lire cette inscription: «Quinte Metsys skreef dit 1509».

Dans le même tableau, on remarque encore un autre détail intéressant. — Un des hommes de l'arrière-plan lit une lettre, qui commence comme une donation faite par Quinten à ses enfants, le 15 mars 1508. Il semble que la lettre tendue par Joachim au prêtre soit du même genre, et l'on a supposé que le portrait de Joachim ou celui de l'homme de l'arrière-plan n'était autre chose que celui de l'artiste lui-même. Comme Quinten, à cette date, avait environ 40 ans, il semble que la

---

[1] Les différences peuvent s'expliquer par ce fait que la tour n'était pas terminée quand Matsys peignait ce tableau, en 1509. Elle fut exécutée, comme on sait, en style gothique flamboyant qui ne répond pas précisément aux autres parties de l'église.

seconde hypothèse soit la bonne, car Joachim paraît sensiblement plus jeune. Mais, d'un autre côté, il est singulier que Joachim soit ici imberbe, alors qu'il a une barbe sur tous les autres tableaux de ce retable. C'est du reste un type souvent reproduit par Quinten, avec plus ou moins de variété, et qui ne semble pas directement pris dans la nature, car il n'a pas cette fixité de contours qui distingue tous les autres personnages masculins. Il paraît calqué sur une étude plus ancienne, et il a ces yeux fermés et rêveurs que Fétis avait observés chez les femmes, au lieu des regards plus ouverts des hommes. Si nous voulons croire que c'est là un portrait de l'artiste lui-même, il faudrait supposer qu'il date d'une époque plus lointaine, avant la mort de sa femme, qui eut lieu très peu de temps après 1500. Nous ne nous embarrasserons pas de la question de savoir si Quinten s'est représenté lui-même avec sa femme déjà morte, nous nous bornerons à constater que l'âge réel de l'artiste correspond plutôt à celui de l'homme placé à l'arrière-plan du tableau. D'ailleurs, nous devons avouer qu'aucun de ces deux portraits ne répond parfaitement à la gravure de Lampsonius, exécutée par Wiericx d'après le portrait, aujourd'hui perdu, de Quinten par lui-même, qui se trouvait à la confrérie de St-Luc. Nous ne savons pas, sans doute, dans quelle mesure le graveur réussit à reproduire la ressemblance, mais, tant que nous n'aurons pas retrouvé le portrait de la confrérie de St-Luc, que les commissaires de la Révolution française parvinrent à soustraire, nous devons voir, dans cette gravure, un des documents les plus dignes de foi pour connaître la véritable physionomie du maître. Et nous pouvons presque accepter, comme une certitude, que le profil nettement découpé et la main effilée et maigre ont conservé quelques-uns des traits les plus caractéristiques de l'artiste.

Quant à l'unité du coloris, ce groupe de tableau est plus estompé et plus discret que le retable d'Anvers. Les surfaces colorées sont plus grandes et plus calmes, le contraste moins

accentué et moins éclatant, mais il n'y en a pas moins là une richesse de tons paisibles, rouges, verts, bleus et blancs. La matière très fluide dont Quinten se sert pour lier les couleurs, rend l'ensemble plus clair, plus léger, plus aérien. En effet, comme Fétis l'a montré, le retable est peint à la détrempe avec une légère teinture d'huile pour les ombres, puis verni. C'est un procédé qui n'était vraisemblablement pas courant aux Pays-Bas.

On s'étonne de voir, malgré le caractère monumental de l'œuvre, tous les détails si minutieusement exécutés. Avec un amour toujours égal, Quinten s'est complu dans la matière, et son pinceau coloré se joue parmi les belles étoffes et les précieuses broderies d'or. Il suffit de remarquer l'élégante bordure du manteau de la madone ou son voile de batiste fine et transparente pour comprendre les éminentes qualités de Matsys comme peintre d'étoffe. Admirons aussi la fine carnation, la chevelure douce et légère et les belles mains blanches. Au point de vue de la couleur, ce tableau est une source de délices toujours renouvelées, bien qu'il faille faire abstraction de retouches considérables.

Même dans la composition, on reconnaît le maître. — Elle est d'une clarté toute classique, peut-être même un peu trop soulignée, avec quelque gêne dans les parties inspirées par la tradition. Mais quand celle-ci ne se fait pas trop sentir, comme dans les deux scènes du temple, le peintre montre ce qu'il peut donner comme effet dramatique. Nous avons quelque peine à trouver aux Pays-Bas des points de comparaison pour toutes ces scènes. L'histoire de Ste-Anne faisait assurément partie de l'héritage artistique légué par le moyen âge à la Renaissance, mais elle avait rarement été exécutée dans un style aussi monumental. De pareils groupes de saintes apparaissent, il est vrai, dans l'école de Bruges (qu'il nous suffise de rappeler la Beata Virgo inter Virgines de Gérard David à Rouen),

mais, en général, on n'avait pas coutume de peindre dans ce style monumental.[1]

Par contre, il y avait une ville où l'on avait depuis longtemps l'habitude de représenter de pareilles sante conversazione ou réunions de saintes sœurs, c'est Cologne. De temps immémorial, l'École de Cologne avait eu une tendance à représenter des femmes rêveuses, et le tableau de Stephan Lochner, dans la cathédrale, est un des exemples les plus connus de ce goût pour les groupes de jeunes femmes. On continua, dans cette voie, pendant tout le XVe et une bonne partie du XVIe siècles. Dans le tableau qui porte le N° 201, au Musée Wallraf-Richartz, nous voyons la Vierge au Paradis, entourée de Madeleine, Dorothée, Catherine, Apollonie, Barbe et Agnès, placées solennellement comme devant le photographe, chacune avec son attribut distinctif. Le tableau est d'un disciple du maître de St-Séverin (appelé maître de la Légende de Ste-Ursule), mais la composition offre plus d'une analogie avec le retable de Louvain. Point n'est besoin de supposer un rapport direct entre les deux, mais certains détails, tels que les petits anges jouant par terre autour du livre, la finesse et la richesse des costumes fournissent un parallèle intéressant. Beaucoup plus remarquable est un autre tableau du même musée, du maître de la Sainte Parenté (N° 169). C'est un grand retable, dont le tableau central représente la famille de la Ste-Vierge, ainsi que Ste-Catherine et Ste-Barbe, tandis que les volets nous montrent Rochus, Nicarius, Gudule et Elisabeth, à l'intérieur, et divers autres saints à l'extérieur. On est frappé par la ressemblance qui existe entre le panneau central et le retable de Louvain. Telle est donc la disposition: Ste-Marie et Ste-Anne au milieu, les autres femmes sur les côtés, et tous les petits enfants jouant par terre. La principale différence est que l'architecture est de style gothique, non italien, et que le nombre des personnages

[1] Ordinairement, on disposait les personnages autour des noces mystiques de Ste-Catherine.

est plus grand. A part cela, les ressemblances de détail sont nombreuses: ainsi, la scène de la mort est représentée à l'arrière-plan. Mêmes types ressemblants, quoique leur carnation soit sensiblement moins souple. Aussi remarquables sont le paysage du fond et l'herbe luxuriante du premier plan, caractéristiques de l'École de Cologne et de celle de Bruges. Les donateurs appartiennent à la famille Hackeney, c.-à-d., à la même que dans la Mort de la Vierge, de Joost van Cleve. Ce sont là des portraits vigoureux et réalistes.

L'auteur de ce tableau doit avoir été à peu près contemporain de Matsys, et vivait, selon le catalogue du Musée de Cologne, vers 1480—1520.[1] On peut penser ce que l'on voudra de cette coïncidence: le fait est qu'elle existe et n'est point isolée. Il y eut, de temps immémorial, des relations entre la peinture allemande et la peinture flamande. Souvenons-nous qu'au moyen âge, la plupart des artistes flamands venaient de Cologne ou des pays rhénans. Après les frères Van Eyck, cela changea si bien, que ce fut, au contraire, l'école de Cologne qui tomba sous l'influence flamande. Celle-ci devint toujours plus marquée, par exemple, le maître de la Passion de Lyversberg dépend tout à fait de Dirk Bouts, et même un maître comme Martin Schongauer de Colmar ne pouvait échapper à la règle. Cependant, il est visible que la réputation de Cologne, comme centre artistique, ne cessa de se maintenir, et que même les artistes flamands s'y rendirent parfois pour leurs études. Hugo van der Goes y était à la fin de sa vie, quand il eut revêtu le froc; Pétrus Christus également. Memling s'y trouva aussi, comme nous l'apprend l'écrin de Ste-Ursule, qu'Adrien Reims, directeur de l'hôpital, le chargea d'exécuter en 1480. Celui-ci lui fournit, en outre, de l'argent à l'avance pour lui permettre d'aller étudier à Cologne. Il y fut à deux reprises, et acheva son œuvre en 1486, en y représentant les plus belles vues de la cité rhénane. Nous ne savons pas, avec certitude,

[1] Voir Scheibler. Repertorium VII, 57.

si Matsys y fut aussi, mais une vieille tradition veut qu'il s'y rendît après avoir abandonné l'état de ferronnier. Fétis pense, d'ailleurs, que ses paysages de montagne doivent appartenir à la région rhénane, puisqu'ils ne sauraient être flamands (Fétis, Bull. des comm. royales, 1866).

Déjà Crowe et Cavalcaselle ont montré les relations qui existaient entre Louvain et Cologne, relations si étroites que les deux écoles finirent par se confondre. Parmi les œuvres datant de cette fusion, ils citent une descente de Croix à Bruxelles (573), le même sujet à la Haye (60), une tête de Christ de Munich, etc.

En tout cas, il est très vraisemblable qui Quinten a subi l'influence de Cologne, car cela expliquerait certaines particularités psychologiques et techniques de son œuvre. Ses remarquables types de saintes et sa palette subitement plus claire sont à rapprocher de son séjour possible dans la cité rhénane, et nous avons ainsi un argument de plus en faveur de la tradition. Celle-ci assure en général que Quinten fut un autodidacte, mais elle raconte aussi qu'il alla de part et d'autre, et fut un temps sous la direction d'un peintre nommé Rogier.[1] Ce Rogier n'est, bien entendu, pas Rogier van der Weyden, encore que l'individualité de celui-ci semble aujourd'hui devoir être résolue en plusieurs. Mais, puisque nous avons déjà constaté l'influence réelle de Rogier sur Matsys, et que nous sommes en train d'examiner les relations de ce dernier avec Cologne, nous devons reconnaître que la tradition ne nous a peut-être pas transmis une image trop infidèle de notre grand maître, qui a beaucoup voyagé, beaucoup appris, sans jamais s'être voué

---

[1] Molanus. Rerum Lovaniensium Libri XIV (1575): «Quintinus Mesius Primum faber fuit qui malleo contudit eam molem, qua Fons baptismalis ad S. Petrum clauditur. Quod artifices fabri admirantur. Deinde in tantum, sub Rogerio, in exellentem magistrum profecit, ut ob artificium tandem Antverpiam frequenter evocatur, commigravit. Ejus opus est Lovanii altare Sanctae Annae, Antverpiae altare ad S. Mariam ab iconomachis ob artificium vindicatum». (cité d'après Wurzbach).

corps et âme à personne. Un homme peut s'appeler autodidacte, lorsque, dans un cas tel que celui-ci, il ne s'est jamais laissé lier par des règles conventionnelles, mais, en réalité, il est peut-être plus éclectique que beaucoup d'autres, puisqu'il lui faut défendre de toutes ses forces sa personnalité contre la masse des impressions étrangères. Ce n'est qu'après une longue lutte qu'il se trouve lui-même, et un œil exercé pourra toujours reconnaître les traces de cette lutte.[1]

J'en étais là de mes recherches, lorsque parut l'étude de Wurzbach, Niederl. Künstlerlexikon II, 2. Les assertions de l'auteur sur Matsys sont malheureusement parfois inexactes, mais, parmi les choses évidemment excellentes que contient son article, il faut noter la mise en lumière de rapports entre Matsys et l'École de Cologne. Cependant Wurzbach va plus loin. Il prétend que Quinten fut à Colmar l'élève de Martin Schongauer. Sa raison est la ressemblance de style entre le Triomphe de la madone, à Pétersbourg, rapporté à Quinten, et l'autel dit de St-Thomas à Cologne, jusqu'ici attribué au maître de St-Barthélemy, mais qui serait, selon Wurzbach, de Schongauer lui-même. Il y a plus: la même ressemblance se retrouverait entre le tableau de Pétersbourg et le tableau dit du Parlement à Paris, pierre d'achoppement de l'histoire de l'art en France, attribué à tous les peintres possibles et imaginables, à Van Eyck, à Memling, à divers peintres français (Exp. des Primitifs français, N° 355). Wurzbach en conclut que Schongauer et son disciple Matsys ont été à Paris, et qu'ils ont peint ensemble le tableau en question. —

J'avoue que je ne puis admettre ce raisonnement. Tout d'abord, je ne crois pas être en état de décider si Schongauer est le véritable auteur du retable de St-Thomas: en effet, si

[1] L'influence de Matsys, en son âge avancé, sur l'École de Cologne, se retrouve partout. Il convient aussi de noter que le sculpteur Jan Borman, de Bruxelles, avant Matsys ou en même temps que lui, employa la composition de l'École de Cologne dans sa Sainte Famille (Retable de Vadstena, Suède.)

son style y apparaît , il y a une différence notable avec celles de ses œuvres que j'ai vues soit à Colmar, soit ailleurs. — Ensuite, je ne trouve pas que la ressemblance entre le tableau de Pétersbourg et le retable du Parlement soit si frappante, si même elle ne consiste pas uniquement en ceci que tous deux, comme l'a montré Wurzbach, sont arrondis vers le haut.[1]

Quant aux personnages soi-disant à la Matsys, par exemple Charlemagne, qui rappellerait l'Hérode du retable d'Anvers, je crois pouvoir en citer des douzaines d'autres, plus semblabes à Matsys encore que ceux-là, sans avoir rien de commun avec lui.

Je pense que la chose est plus simple en réalité que dans la pensée de Wurzbach. Le maître du retable de St-Thomas ou de St-Barthélemy est sans aucun doute un individu distinct, intermédiaire entre Matsys et Schongauer. Il est allemand, comme le prouve son goût pour les draperies et les pensées flottantes. Supposer que le retable du Parlement soit peint par lui est aussi bien raisonnable que toutes les autres hypothèses proposées jusqu'ici. En tout cas, c'est lui qui a exécuté une Descente de Croix du Louvre (N° 2737), panneau central d'un triptyque dont les volets sont perdus. Le fond d'or, l'ornementation fantastique, l'étrangeté des personnages montrent qu'il appartient à l'École de Cologne, et occupa une position intermédiaire entre Quinten et Schongauer. Il a vraisemblablement été à Louvain, où il vit la Descente de Croix de Rogier, que la sienne rappelle de très près. On reconnaît du reste dans ce tableau si contesté des influences de peintres très divers, même de Memling (St-Jean) et de l'école française (cf. le paysage à gauche). Un style aussi mêlé caractérise bien cet artiste de transition, qui fait preuve ici d'un art des couleurs plus froid et plus impersonnel que ne le fut jamais celui de Quinten. Pourtant, il a le talent de la variété, une bonne méthode et une bonne technique, avec un brin de pathétique, de sentimental et de désordonné, un mélange de fantaisie et de réalité. Assurément, il

[1] La présence de Dieu le Père ne prouve absolument rien.

avait beaucoup de points de contact avec un homme comme Matsys. — Quant au tableau de Pétersbourg, on le rapprocherait plus volontiers du maître de la Sainte Parenté, notamment avec la «Votivbild des Grafen zu Neuenahr» chez Mme von Carstanjen à Berlin (Exp. de Düsseldorf 1904). L'ensemble est tout à fait le même: la Vierge sur un croissant de lune, des anges portant une couronne, Dieu le Père dans le ciel avec la colombe, et, en bas, un paysage. C'est un anneau de la chaîne qui relie Matsys à ce peintre.[1] Ainsi nous avons montré les liens qui unissent Matsys à l'école de Cologne. Cela n'exclut pas, bien entendu, l'hypothèse émise par Wurzbach, qu'il a aussi été en France et qu'il y a reçu quelque empreinte de l'art national. Mais là-dessus nous ne savons rien de certain.

L'architecture du retable de Ste-Anne mérite une mention spéciale. Nous avons déjà dit qu'elle est, au fond, italienne, avec des arceaux, des coupoles, des feuilles d'acanthe, avec quelques modifications caractéristiques de l'art de Quinten. Nous ne l'avons pas sous la forme primitive, comme le prouve une gravure sur bois de 1577, qui nous montre le panneau central du retable, plus une superstructure consistant en pignons et en lunettes. L'image qui fut éditée par les Augustins de Liège, porte les armes de cette ville, et montre quelle était la renommée de Quinten d'un bout à l'autre des Flandres.

Cependant, Quinten est loin d'être le premier qui emprunta des détails architectoniques et décoratifs à l'Italie: déjà Memling avait peint, comme on sait, des putti avec des guirlandes de fleurs. Une étude sur l'apparition successive des diverses formes de la Renaissance est encore à désirer, quoique le sujet soit fertile. Point n'est besoin, d'ailleurs, de faire entreprendre aux artistes un voyage au delà des Alpes pour expliquer ces processus, car, si une étude comme celle de Mantegna, par exemple, nous laisse jusqu'à nouvel ordre sans points de comparaison,

---

[1] Cf. Firmenich-Richartz. Der Meister d. h. Sippe. Zeitschrift f. chr. Kunst, VI, 321, et Aldenhoven, Gesch. der Kölner Malerschule.

nous savons qu'après 1500 les formes italiennes devaient être parfaitement connues dans une ville aussi importante et aussi cosmopolite qu'Anvers. Le beau motif du portique et des arcades, à travers lesquelles on voit un paysage lointain, n'était d'ailleurs pas une noveauté dans l'art flamand, et n'est pas nécessairement emprunté à Cima da Conegliano, comme le suppose certain auteur. Ce motif, il est vrai, se trouve souvent chez lui combiné avec un paysage dont les montagnes et les collines, surmontées d'une silhouette de château se dessinant sur ciel d'azur, sont visiblement inspirées par le souvenir de la ville natale de l'artiste et de ses environs; mais, en général, Cima se borne à développer les tendances qu'il trouvait chez Alvise Vivarini et son école. Tous les hommes, Vivarini, Jacopo di Barbari, Franc. Bonsignori, Bart. Montagna, Cima, Lotto, etc., ont compris ce que pouvait donner ce moyen, et avec eux le groupe Bellini-Giorgione. Nous savons d'une manière certaine que Jacopo di Barbari exerça une grande influence sur Dürer, et, comme il habita pendant un temps à Malines, il n'est pas impossible qu'il ait tenu lieu de trait d'union entre l'art flamand et l'art vénitien.

Ainsi, il est possible et même probable, mais non certain, que ce motif vienne de Venise. Il avait déjà passé de bonne heure dans l'art lombard, et nous verrons que plusieurs mouvements devaient partir de là pour atteindre les Pays-Bas. Les tons argentés d'Ambrogio Bergognone rappellent parfois de très près les premières œuvres de Matsys.

D'ailleurs, ce n'est guère la peine de chercher hors des Flandres les origines de ce motif, quand nous pouvons les expliquer d'une manière beaucoup plus simple. En effet, tous ces éléments se trouvent déjà dans des miniatures, et chez Van Eyck, par exemple la Madone du Chancelier Rollin, au Louvre, quoique l'architecture, à cette époque moins aavncée, fût naturellement gothique ou romane. Celui qui reconnut toute

la valeur de ces larges perspectives, fut Rogier van der Weyden, et chez lui on peut heureusement suivre pas à pas le développement de l'art architectonique dans les trois splendides retables de Berlin.

Comme Conway l'a montré, c'est le retable de St-Jean qui est le plus ancien avec des ogives couleur de pierre. Elles se transforment, dans le retable de Miraflores, en arceaux bruns, accompagnés d'ornements sans aucun rôle architectonique. A travers la voûte, nous apercevons toujours un fond de paysage; et celui-ci, dans le troisième retable, celui de Middelburg, est si développé que toute l'architecture disparaît. C'est là un exemple particulièrement typique de l'affranchissement et du rajeunissement de l'art.[1]

Puisqu'une œuvre de Quinten telle que la Pietà du Louvre a certains rapports typologiques avec le retable de Miraflores, il serait étonnant de ne pas retrouver les mêmes moyens architectoniques. Les ressources architectoniques qu'y put puiser Matsys étaient, bien entendu, moins grandes que les siennes propres, mais le principe de la libre perspective était, en tout cas, bon à conserver, et l'on voit tout ce que Quinten en a tiré dans le retable de Ste-Anne. Il donna à ce procédé de l'ancienne école un cachet moderne et une formule définitive.

Ce n'est pas à dire que le motif en question n'ait eu son origine dans le Midi. Rogier avait lui-même parcouru l'Italie et s'était imprégné de son art. Nous le voyons d'abord à Ferrare, précisément dans la ville où la peinture sacrifiait le plus à la décoration architectonique, et il n'est pas impossible que ce soit là l'origine d'une quantité de trônes et de baldaquins flamands. — De là, Rogier se rendit probablement à Florence, et, ensuite, à Rome, pour le jubilé de 1450. Facius nous raconte comment il visita St-Jean de Latran pour y admirer les fres-

---

[1] Je ne parle pas de la tentative qu'on fit récemment pour enlever à Rogier la paternité du retable de Miraflores. Karl Voll. Altniederl. Malerei, p. 74.

ques de Gentile da Fabriano, qu'il appelle le plus grand peintre de l'Italie.[1]

Je rappelle cela pour indiquer où il faut chercher surtout les origines de l'influence italienne. Il est toujours plus sûr de se fonder sur des documents que sur des ressemblances fortuites.

Il me reste à parler du paysage. Rappelons-nous comment les vieux maîtres abandonnèrent les fonds d'or et peu à peu introduisirent des fleurs, qui étaient peintes chacune pour elle-même, feuille par feuille. Les frères Van Eyck sont les premiers qu'on puisse appeler de véritables peintres de paysage, et qui nous aient donné avec le retable de Gand et la Madone du Chancelier Rollin une preuve éclatante de leur talent dans ce genre. Si le premier nous intéresse par sa végétation orientale, le second nous impose une admiration sans bornes par sa brillante échappée sur une vallée immense. Déjà, dans cette œuvre, nous avons le contraste bien connu entre l'espace resserré du tableau lui-même et l'échappée infinie de l'arrière-plan, contraste qui ne fut jamais plus beau dans aucune œuvre, ni avant, ni après. C'est merveille comme l'artiste a su donner l'impression d'une perspective profonde, et l'on croit voir toutes les lignes converger vers le fleuve sinueux à l'horizon lointain. — En réalité, il n'en est pas ainsi, il est facile de montrer que chez Van Eyck l'art de la perspective est plus instinctif que conscient, et qu'il y a pour un même tableau plusieurs points de fuite. La perspective fut longtemps encore la partie faible de la peinture flamande, tandis que les Italiens, depuis Paolo Uccello, l'avait déjà systématisée et portée à sa perfection avec Léonard de Vinci.

Nous avons vu plus haut que Quinten, dans ses premières œuvres, restait à peu près au même degré de l'évolution que Van Eyck, qu'il divisait ses paysages en trois plans de couleurs diverses et se servait de plusieurs points de fuite. Dans le re-

[1] Par contre, il ne doit pas avoir été à Venise, car c'eût été lui et non Antonello de Messine qui y eût apporté la peinture à l'huile.

table de Ste-Anne, il se montre davantage maître de ses moyens; son art est surtout plus grandiose. On ne peut s'empêcher d'admirer toujours ses vallées sinueuses, ses coteaux boisés, couronnés de «burgs» ou de villes fantastiques. Ayant écarté l'hypothèse qui fait de Patenir son collaborateur dans cette période, nous avons la preuve de la grande valeur de Quinten comme paysagiste.[1] On a dit que ces paysages-là n'existaient pas dans les Flandres, et Fétis y a vu une preuve — entre plusieurs autres — que Quinten avait visité les pays rhénans, bien que de pareils paysages n'existent pas davantage au bord du Rhin. Il est remarquable que les Flamands, habitants de la plaine, aient eu une prédilection pour les régions montagneuses; ce sont les Hollandais qui les premiers ont vu la beauté de la plaine. On en a généralement conclu que les artistes flamands avaient dû entreprendre de longs voyages, sans être du reste parvenus à préciser les itinéraires suivis par eux. D'ailleurs, ce sont les savants de cabinet qui ont répandu le dogme de la Belgique pays plat. Si ce royaume n'a pas de chaînes alpestres, il possède du moins dans sa partie sud-est de belles formations rocheuses calcaires et des ardoises, qui ont la particularité d'offrir des contours véritablement montagneux, malgré leur hauteur relativement faible. On peut faire cette constatation, par exemple, entre Liège et Namur, contrée d'où Patenir et d'autres paysagistes ont tiré des motifs variés. De plus, il n'est pas douteux que même un peintre réaliste comme Van Eyck n'ait sensiblement modifié la réalité à sa manière, et ses successeurs ne se sont pas fait faute de suivre son exemple.[2] Pour le paysagiste moderne, la composition du tableau joue un rôle au moins aussi considé-

---

[1] Comme l'éclairage d'atelier est ici réduit au minimum, on peut presque parler d'une préexistence de la peinture en plein air.

[2] Les motifs chez Van Eyck sont empruntés à Liège, au Portugal, etc. — Quant à Quinten, il avait peint un véritable paysage des environs de Liège, comme le prouve le catalogue de ses œuvres, autrefois entre les mains de Herman de Neyt, où figure: «vue de Liège».

rable que l'observation de la nature; ce serait une erreur de s'imaginer que les vieux maîtres flamands ignoraient ce principe fondamental de leur art. Le réalisme qu'on loue en eux doit être compris, de toute façon, cum grano salis.

La place du retable de Louvain (au contraire de celui d'Anvers) est donc très près de la période antérieure à la peinture flamande. On ne peut dire que Quinten ait jamais rompu brusquement avec la tradition, mais il la modifia suivant ses propres besoins. Cela apparaîtra plus clairement par une étude des couleurs et des mouvements.

Toujours la lumière stylisée est préférée à la lumière réelle. Elle tombe en un flot égal sur tout le tableau, éclairant chaque détail, et donnant par là à l'ensemble le maximum de clarté et de netteté, au détriment, il est vrai, de la vraisemblance. Toutes les ombres trop dures sont évitées soigneusement, et l'on ne découvre aucune trace de clair-obscur, au sens moderne du mot. En conséquence, les couleurs locales sout pures et intenses. Si, pourtant, au lieu de se choquer entre elles, elles s'harmonisent, cela ne vient pas d'un effort pour les adoucir, mais de ce qu'elles se fondent dans le léger ton clair qui est celui de tout le tableau. C'est seulement dans le volet droit, représentant la mort de Ste-Anne, qu'on trouve la trace d'une autre conception du problème de la lumière. — Là, sans renoncer à la netteté de toutes les parties, l'artiste a concentré la lumière sur le visage de la mourante afin d'attirer l'attention sur ce point. Mais il n'eût jamais songé à sacrifier au personnage principal la clarté des autres.

Cette individualité de chaque personnage amène, dans la composition des groupes, de plus grands conflits. Quinten donne aux personnages du groupe principal, sauf aux deux du centre, une vie si bien séparée qu'ils n'accordent à l'action principale qu'une attention distraite. Tous sont vus en eux-mêmes et sont peints pour eux-mêmes, chacun s'absorbe dans ses propres contemplations, s'isolant ainsi des autres. Il y a un reste du vieux

mysticisme dans cette indépendance et cet isolement de l'individu.[1] La contemplation supra-terrestre, extatique, est un trait dont les racines se trouveraient moins dans les tendances particulières à Quinten que dans les conceptions philosophiques et esthétiques de l'époque précédente.

Cela dépend en partie de particularités purement techniques dans la composition des groupes, surtout de ce que Quinten s'applique fort peu à faire disparaître la monotone isocéphalie de l'âge antérieur. Toutes les têtes, dans le tableau central, sont placées sur des plans horizontaux et parallèles; il n'y en a pas moins de six sur le plan le plus élevé. Cela n'empêche pas la composition de se laisser résoudre en petites pyramides, qui contribuent à accentuer l'isolement des détails. La conséquence de cela est une décentralisation générale, accentuée même par la divergence des regards des divers individus. Il suffit cependant de comparer ce tableau avec celui du maître de la Sainte Parenté qui se trouve à Cologne, pour voir quelles améliorations Quinten a apportées à la tradition. Tandis que là les trois personnages principaux ne s'occupent pas du tout les uns des autres et regardent chacun de son côté, comme d'ailleurs les autres personnages du tableau, Quinten a du moins mis une certaine unité à l'intérieur de chaque groupe. S'il n'a pas mis la même unité dans l'ensemble, cela vient assurément de ce que l'artiste n'a pas pensé devoir s'y appliquer. Sa conception de l'espace était encore, comme dans l'ancien temps, la simple juxtaposition des détails décoratifs. On pouvait de la sorte, sans embarras, avoir plusieurs échelles pour le même tableau, une pour les personnages, une pour l'architecture, et une pour le paysage, comme a fait par exemple Van Eyck dans sa Madone du Chancelier Rollin. Ce dualisme de l'homme et de la nature était fondé, comme le montre Bodenhausen, sur une conception anthropomorphique du monde. Ni aux yeux du mystique, ni aux

[1] Voir l'excellent commentaire de Bodenhausen, dans son beau livre sur Gérard David.

yeux de l'humaniste rien ne pouvait avoir en soi quelque valeur et vivre une vie indépendante que l'homme. On a beau faire tout le cas possible des ornements, des accessoires, ou du paysage, ils ne sont jamais considérés que comme le cadre où se meuvent les personnages. Les Italiens s'en tinrent longtemps et avec beaucoup de conséquence à cette conception, et ils en tirèrent un art anthropomorphique et monumental qui triompha avec Michel-Ange. Mais les septentrionaux n'eurent jamais la force de s'émanciper de la glèbe et de reconstruire un nouvel univers à leur propre image. Ils sentaient les liens qui les unissaient à la nature, même quand ils cherchaient à la vaincre, et plus ils apercevaient sa grandeur, plus humble leur semblait le rôle de l'homme. Le premier résultat fut un rapprochement entre les personnages et leur cadre naturel, un accord longtemps cherché en vain entre l'homme et son milieu, en un mot une conception réaliste de l'espace. Mais il devait être réservé à l'époque du panthéiste Spinoza de mettre la nature au rang de l'homme, même dans l'art.

3. Le retable d'Anvers.

Quand il eut achevé le retable de Louvain, Quinten contracta un second mariage. Sa première femme était morte, au plus tard, en 1507. Il avait déjà reçu la commande d'un nouveau grand travail, et c'est pendant les années 1509—1511 qu'il exécuta son chef-d'œuvre, le retable d'Anvers.

C'est là un fruit de l'âge mûr. Si le retable de Louvain était une claire idylle, celui-ci est un drame saisissant, pathétique et grandiose. Toutes les passions s'y donnent carrière: le désespoir, la pitié, le mépris, l'hypocrisie, la folie, la jalousie et la douleur; tout cela se reflète dans la multitude de ces visages, et se noie dans le chaos des couleurs.

Le panneau central représente la Mise au tombeau; au premier plan, nous voyons le Christ, de face, couché et tordu,

qui rappelle sans aucun doute Van der Weyden. Il est soutenu par Joseph d'Arimathie, habillé d'un brocart d'or, et Nicodème agenouillé, en manteau rouge et coiffé d'une toque de fourrure. Leur douleur est contenue et virile, tandis que les femmes, groupées sur la gauche, se répandent en gémissements. Marie, Mère de Jésus, est à genoux, se tordant les mains, Marie Salomé tient la main gauche du mort, et Marie-Madeleine essuie ses pieds avec sa chevelure flottante. Derrière eux se tiennent aussi deux femmes, et au milieu du groupe nous voyons un St-Jean, désespéré, mais serein, au visage jeune et pâle, aux longues boucles brunes. Il est tout vêtu de rouge, et soutient la Vierge, vêtue de bleu, que la douleur égare.[1]

Les femmes rappellent aussi Rogier, mais leurs sentiments sont peints avec plus de vérité que chez lui. Sans doute, elles savent bien un peu qu'elles sont destinées à être vues, et elles ont mis un peu trop de soin à leur toilette, mais il faut se rappeler l'impuissance de l'ancienne école à rendre des émotions tant soit peu complexes. La douleur se figeait en une grimace, et pour exprimer les vices de certains personnages, on n'avait pas trouvé d'autres moyens que ceux employés pour distinguer les bourreaux dans les vieux mystères, c'est-à-dire des vêtements en loques et des gestes farouches. Ici c'est un véritable psychologue qui peint ces visages à l'expression changeante, qui reflètent si bien les diverses émotions des personnages. De plus, ce psychologue est, comme nous l'avons dit, un dramaturge. Non seulement l'aspect de la scène, mais encore la recherche constante du contraste, témoignent du goût de l'auteur pour la disposition théâtrale.

Ajoutez à cela que le fond se mêle aux personnages d'une

---

[1] Il y a deux études de femme, à la détrempe sur parchemin (26 cm × 36) chez M. Figdor à Vienne. J'ai trouvé une tête de St-Jean à Besançon. En outre, j'ai vu une étude de St-Jean à Padoue, Museo Civico 273. — Buste, main gauche tenant un calice, ain droite avec deux doigts levés. Vu de trois-quarts. Manteau gris-bleu, fond gris (retouché).

façon surprenante. C'est un paysage sauvage, Jérusalem et le Calvaire, d'aspect tout à fait septentrional. Il explique l'opinion de ceux qui pensent que Matsys a dû voyager en pays montagneux, car sans cela on ne voit guère où il aurait pu saisir l'effet des rochers abrupts et pointus sur un ciel bleu chargé de nuages blancs. Tout en haut, les trois croix se dressent vers le ciel. On les voit dans le lointain, mais on distingue clairement les scènes qui se déroulent à leurs pieds, loin du groupe principal. Deux femmes sont agenouillées devant la croix vide, à côté de laquelle les deux voleurs pendent, inanimés. Un homme porte une échelle, deux autres sont assis plus bas, sur la pente, l'un occupé à dîner, l'autre arrangeant ses souliers. Encore un trait dramatique des plus remarquables, d'avoir représenté la sublime indifférence de ces gens en face des grandes scènes qui se passent à leurs pieds. C'est Hymans qui le premier les a si justement rapprochés des fossoyeurs dans Hamlet. D'ailleurs, la tombe est aussi représentée, nous la voyons en bas, comme une grotte taillée dans le rocher. On peut y distinguer plusieurs personnages, dont un vieil homme avec un suaire.

Le volet droit, qui représente le martyre et les miracles de St-Jean l'Évangéliste, est excellent dans l'ensemble, encore qu'un peu chargé de détails, peut-être d'une manière voulue et consciente. Le martyr est au milieu, debout dans une chaudière pleine d'huile, levant le visage et les mains vers le ciel, en extase. Deux horribles bourreaux, au premier plan, font des efforts désespérés pour entretenir le feu, et essayent en vain de faire bouillir l'huile. L'empereur Domitien est sur son cheval blanc, tranquille et insensible, à quelque distance, tandis que le fond est occupé par une populace bruyante et curieuse. Un gamin a même grimpé sur un arbre pour mieux dominer le spectacle. A l'arrière-plan, le Steen d'Anvers comme la porte de Rome.

Ce qu'il y a de surprenant dans ce tableau, c'est, comme nous l'avons dit, l'effet d'ensemble: Van Mander raconte —

anecdote bien significative — que les enfants et certains spectateurs s'amusaient à parier sur le nombre de chevaux du tableau; les uns optaient pour six, d'autres pour huit. — Cette manière toute spéciale de considérer cette peinture en montre la popularité. Elle semble pourtant avoir irrité Léopold d'Autriche: en 1648, comme il était à Anvers, raconte Fornenbergh, et qu'il ne pouvait réussir à résoudre cette énigme, il s'écria que le sixième cheval était l'individu qui lui avait montré le retable.

Van Mander montre aussi que ce tableau est fait pour être vu à une certaine distance, si bien que les détails, regardés de trop près, semblent un peu lourds et rudes. Au point de vue moderne, c'est une œuvre très minutieuse.

Quant au sujet, il est assurément horrible, et ne pourrait guère être traité par un peintre moderne. — Caractéristique de Quinten: il laisse entrevoir derrière cette scène si émouvante un coin d'un ciel d'été lumineux, avec des hirondelles qui volent, et des arbres couverts de verdure. On ne saurait nier que les deux bourreaux ne soient repoussants à l'excès, mais, en revanche, c'est un chef-d'œuvre que le vieil empereur Domitien sur son cheval blanc, le chef orné d'un haut turban, la barbe argentée, vénérable, l'air moitié ignorant et moitié sage, imposant et impuissant, un mélange de bonté et de méchanceté que la réalité nous présente parfois.[1]

Le volet gauche représente Salomé avec la tête de St-Jean-Baptiste. Hérode et Hérodiade sont assis à une table, sous un riche baldaquin, orné du portrait de l'empereur en médaillon. Le premier porte un manteau d'hermine et une couronne, la reine

---

[1] Cf. Le retable de St-Georges par Jan Borman, qui provient de l'Église à Onze Lieve Vrouwe Ginderbuyten, Louvain, où St-Georges est brûlé dans un taureau de cuivre. Voir Roosval: Schnitzaltäre von J. Borman. Michael Coxie a adopté le motif dans son «Dombild» de Prague, mais sa peinture est froide et sans intérêt.

est décolletée et porte une coiffure de pierres précieuses. Salomé s'incline d'un air insinuant et présente la tête sur un plateau d'argent. Elle est vêtue d'un riche costume, dont les couleurs scintillent, orné de dessins en forme de lys, d'oiseaux, de spirales qui ont toutes les nuances de l'arc-en-ciel. Ornés en haut de fleurs rouges et d'un voile transparent, ses cheveux en bandeaux sur le front se terminent en tresses qui serpentent autour de son oreille. Son sourire est indescriptible. Les sourcils relevés et les lèvres entr'ouvertes, elle regarde Hérode consciente de sa beauté et avec un air de cruauté recherchée. De tous les artistes modernes qui ont voulu rendre cette énigmatique figure de femme, aucun ne nous a donné une œuvre d'imagination plus haute que celle-ci. On a comparé Matsys à Shakespeare, et ce serait ici l'occasion de souligner la ressemblance. Son observation psychologique est aussi clairvoyante, aussi infaillible, aussi saisissante, et elle est empreinte du même caractère archaïque. Quelle puissance dramatique dans cette Hérodiade qui chatouille avec un petit couteau à fruit qu'elle tient au bout des doigts, la tête coupée, insensible et souriant d'une manière odieuse. — Sans doute, cet épisode existait déjà chez les précurseurs de Matsys; mais c'est lui qui, le premier, le mit en pleine valeur, comme fit Shakespeare pour les vieux chroniqueurs.[1]

Remarquons aussi le contraste avec le cadre qui entoure cette scène. Au fond, sont disposés des groupes splendides, un page, en rouge et en jaune, s'amuse avec un petit chien, des musiciens jouent sur une balustrade. Par la porte ouverte, nous apercevons la scène de l'exécution: c'est là un trait archaïque.

Le dos des volets, en grisaille, représente St-Jean-Baptiste et St-Jean l'Évangéliste, debout dans des niches. Matsys avait

---

[1] Cette scène se trouve dans une gravure sur bois de: «Dat Boek van den Leven ons heeren Jhesu Christi», éditée par Gerard Leeu. 1487. Mais plutôt a l'état de schéma, ou d'esquisse. De la même époque, ou peut-être antérieur, un petit tableau au musée d'Aix. Aussi chez Luc de Leyden, etc. Voir Kristeller, Holzschnitt und Kupfersstich, p. 96.

trop l'amour de la couleur pour pouvoir, avec quelque succès, s'exprimer en un tableau uniformément gris.

Partout ailleurs le coloris, dans ce retable, est porté à sa perfection. La virtuosité avec laquelle Quinten représente toutes les sortes de matières, et que nous avons déja remarquée dans le retable de Louvain, se retrouve ici encore davantage. Il y a là un luxe inouï de parures et d'étoffes précieuses. Voyez, par exemple, le riche Joseph d'Arimathie dans son manteau de brocart pourpre, parsemé de léopards et d'oiseaux argentés avec une bordure d'or et de perles. Admettons que tout ce luxe ne convient guère au caractère tragique de la scène, mais Quinten ne serait pas un vrai Flamand, s'il pouvait renoncer à sa passion pour les couleurs riches et brillantes. C'est par ce goût du coloris pris en lui-même, que Matsys diffère le plus de son grand contemporain Dürer. Les trop brèves notes de voyage que Dürer rapporta des Pays-Bas ne nous apprennent pas ce que se dirent les deux artistes dans leur entrevue, mais chacun trouvait chez l'autre de quoi admirer. Pour la forme, Dürer n'avait rien à apprendre: des têtes aussi expressives que celles du retable d'Anvers, il en pouvait aussi créer, bien qu'il dût être frappé par leur air d'intelligence. Pour la plastique, il était peut-être supérieur à Quinten et devait peu goûter le jeu capricieux de la ligne. Car ce défaut existe indubitablement dans le retable d'Anvers, du moins dans les volets; il est peut-être dû à ce que le Maître fit collaborer des disciples à son œuvre. Mais ce qui devait frapper Dürer, c'était la couleur et le sens de la lumière. Tous ces demi-tons caressants, ces harmonies douces pouvaient l'amener à trouver pauvres ses propres œuvres. En se rappelant aussi une scène comme la mort de Ste-Anne, il pouvait comprendre d'une manière toute nouvelle les effets magiques de la lumière. Par contre, il n'est pas sûr qu'il vît le véritable danger dont lui et l'artiste flamand étaient menacés, la tendance à «voir par détails», l'accommodation de

l'œil pour un point déterminé, l'absence de préoccupation d'effet d'ensemble.

Dürer apprit beaucoup dans son voyage aux Pays-Bas; les modifications qu'il apporta à son art, dans la suite, en témoignent: plus de clarté dans la conception, effacement de l'accessoire devant le principal, amour de la lumière dans ce qu'elle a d'insaisissable, recherche des lignes monumentales, toutes choses qui caractérisent l'homme de la Renaissance. Si sa langue avait été jusque là une phraséologie d'école, elle devint alors une prose chaste et pleine de pensée, digne de son individualité artistique désormais mûre et tout à fait formée.

Les mots étrangers dans la langue de Matsys sont italiens, comme nous l'avons vu. L'Italie était alors le centre de la civilisation, et Matsys n'est pas le premier qui ait subi son influence.[1] Si nous ne tenons pas compte de la culture internationale du moyen âge proprement dit, c'est chez Van Eyck, le premier, que nous découvrons des tendances classiques, non seulement dans les reliefs en grisaille du retable de Gand, mais encore dans le panneau central où un philosophe en toge (Platon?) représente là une autre race, de même que les palmiers nous donnent l'image d'un autre monde et d'une autre végétation. Il va sans dire qu'on ne peut assigner une date précise aux premières traces de l'influence classique. Dans l'enluminure, le terrain était déjà préparé; le plus bel exemple que nous puissions citer est le Livre d'Heures du Duc de Berry par Pol de Limbourg. L'image du Char du Soleil roulant à travers le zodiaque est empruntée à une médaille d'or de l'empereur Héraclius, qu'avait acquise le Duc de Berry. Une autre médaille, représentant Constantin, a fourni le modèle d'un portrait de chevalier et de l'assemblée des sages. Ces médailles n'étaient assurément que des copies de l'antique, mais si exactes qu'elles avaient conservé les inscriptions latines ou grecques.

---

[1] Eugène Müntz. Les influences classiques et les renouvellements de l'art dans les Flandres au 15ème siècle. Gaz. des b. A. 1898.

Un exemplaire de la médaille d'Héraclius porte au verso le nom d'Apollon, ce qui indiquerait qu'elle est le prototype du Dieu du Soleil, du musée de Chantilly. — La même scène, exactement, fut reprise dans le Breviarium Grimani.[1]

Naturellement les relations avec le Midi, une fois établies, ne pouvaient plus cesser, surtout dans une métropole comme Bruges, à la population cosmopolite, et où les princes du commerce italien jouaient un rôle prépondérant. Aussi voyons-nous toute l'école de Bruges italianiser. Cela commence chez Memling, nous l'avons dit, par des putti portant des festons et des guirlandes,[2] et continue par l'abondance toujours croissante des ornements chers à la Renaissance, chapiteaux corinthiens et pilastres, médaillons d'empereurs romains, figures grotesques, trophées, dauphins, thermes, cariatides, et même ruines antiques. Au début, on est modéré, et les apports étrangers ne se font sentir que dans l'ornementation, tandis que, dans la construction d'ensemble, on demeure national, c'est-à-dire gothique. Mais, ensuite, l'influence étrangère devient si pressante, que l'on perd tout sentiment de la mesure et que l'on se pare des plumes du paon. De l'instant où l'on commence à bourrer les tableaux de ruines, tout l'art flamand est en décadence.

Il est assez facile de comprendre comment les artistes flamands s'italianisaient. Leurs voyages mis à part, ils avaient l'occasion, grâce à l'activité des relations commerciales, de voir dans leur propre pays pas mal d'œuvres d'art italiennes, et, surtout depuis l'expansion de la gravure, on remarque dans leurs tableaux la forte influence de graveurs comme Mantegna et Nicoletto de Modène. — Déjà là, le terrain avait été préparé par la littérature gréco-latine, sur laquelle, il est vrai, on avait au début des idées singulières. Les œuvres d'art représentant des scènes telles que: Virgile dans le panier (une légende

---

[1] Durrieu. Les Très Riches Heures de Jean de France Duc de Berry. Paris, Plon 1904.

[2] Ils sont peut-être originaires de Padoue.

du moyen âge), Pyrame et Thisbé, Mars et Vénus, l'Amour et Pallas, Apollon et Marsyas et une masse de savantes allégories portent rarement le caractère de l'antique. A ce point de vue, Luc de Leyde est encore un pur Flamand. Mais il est quand même important de noter que ces sujets ont été connus de si bonne heure, et ce fut grâce à des auteurs comme Hérodote, Valère-Maxime, Térence, Tite-Live et aux Gesta Romanorum.[1] Cette influence-là devint encore plus forte, naturellement avec les progrès de l'humanisme, dont l'immense importance, au point de vue de l'histoire de l'art, a été peu remarquée et pourtant on ne saurait l'exagérer.[2]

En même temps que l'antiquité classique, l'Orient fait son apparition. L'amour du fantastique et du brillant, inné chez les Flamands, trouvait de quoi se satisfaire dans les costumes et les types orientaux. Les premiers provenaient des navires de commerce, les seconds des quartiers juifs. Déjà l'élément sémitique commence à jouer un rôle considérable dans l'art flamand, bien avant Rembrandt. Beaucoup de ces splendides types de patriarches à la barbe onduleuse, noire ou blanche, ont les traits caractéristiques de la race. On les drape dans des costumes étincelants de pierreries, on leur met généralement un formidable turban oriental sur la tête.[3] On aime particulièrement les brocarts d'or que l'on embellit d'ornements délicats, souvent en style Renaissance, mais présentant plus fréquemment une grenade qui semble être internationale. C'étaient

---

[1] Dans cet ouvrage, il n'y a de romain, comme on sait, que les noms; ce ne sont que des légendes du moyen âge. Cette fausse antiquité servait du moins à populariser certains héros.

[2] Le sujet de Lucrèce fut peut-être importé par l'humanisme. Le tableau de ce nom attribué à Matsys, qui se trouve à Budapest, est, à en juger par la photographie, un bon travail d'école.

[3] Les Heures du Duc de Berry dénotent un orientalisme frénétique. Les monuments, en particulier, sont pour la plupart de vrais décors d'opéra-comique, avec leurs coupoles et leurs minarets. Il y a peut-être, là aussi, une influence littéraire, car nous savons que Jean de Berry possédait un livre intitulé «Livre des Merveilles du monde», qu'il tenait de Jean Sans Peur. Bibl. Nat. Ms. fr. 2810.

soit des tissus orientaux authentiques, soit des imitations fabriquées sur place: les étoffes d'Arras et de Cambrai étaient renommées; Cambrai était surtout connu pour ses mousselines fines et transparentes, appellé batistes, du nom de l'inventeur Baptiste Coutaing, ou cambrai, du nom de la ville. Elles se présentent souvent dans les œuvres de peintres, et notamment de Quinten Matsys.[1]

Dans le retable d'Anvers se font jour les influences étrangères. Nous avions déjà signalé, dans la Légende de Ste-Anne, l'italianisme de l'architecture, et, ici, s'ajoutent plusieurs éléments décoratifs de même origine, notamment dans le volet gauche, où nous remarquons le médaillon de l'empereur romain et les écussons portant l'inscription: S. P. Q. R. Ces particularités sont d'ailleurs de peu d'importance auprès de la conception psychologique des personnages. Déjà, les femmes groupées autour de Ste-Anne avaient au coin des lèvres un sourire énigmatique; chez Salomé et Hérodiade, on est frappé au premier abord par le caractère raffiné et précieux de leur physionomie, qui donne une impression d'exotisme comme le doux «sfumato» que nous sommes accoutumés à trouver dans une toute autre école de peinture. On ne peut guère douter que tout cela n'ait son origine dans Léonard de Vinci. Si étrange qu'il puisse paraître de prononcer ici son nom, il est clair que son influence s'est exercée bien au delà des frontières de son pays, comme le montrent les nombreuses copies de ses œuvres exécutées par des peintres flamands séjournant en Italie. Et, même, un peintre de l'entourage immédiat de Matsys a pris un de ses thèmes à Léonard de Vinci et imité le célèbre tableau de Ste-Anne et de Ste-Marie, conservé au Louvre. Cette œuvre se trouve au Musée Raczynsky à Posen et montre, selon le Dr Walter Cohen, comment l'art de Matsys s'amalgame avec celui de Vinci.[2] En

[1] Ajoutez à cela l'amour invétére des bijoux. Martial d'Auvergne, «On s'harnachoit d'orfaverie' (Laborde. Les Ducs de Bourgogne).

[2] Une variante attribuée à Cesare da Sesto au Musée Poldi Pezzoli, Milan.

outre, j'ai vu, au musée de Turin, une Salomé d'un peintre flamand, imitation directe de Léonard et même attribuée autrefois à Luini ou à Léonard (N° 199). Une comparaison peut aussi être établie avec les œuvres des compagnons de Vinci, appartenant à l'école lombarde, comme Luini, Giampietrino, Solario, et Boltraffio. Salomé a été peinte par Luini (au Louvre et à Vienne), et par Giampietrino (à Pétersbourg); il n'est donc pas impossible que Matsys ait subi l'influence de Léonard plutôt par des copies d'école que par les originaux.[1] Pour voir comment un contemporain de Matsys se comportait en pareille occasion, il faut regarder une autre Salomé (à la Haye) de l'année 1524, attribuée à Jacob Cornelisz van Oostsanen.

Si le retable d'Anvers, malgré tout le génie de l'auteur, donne une impression pénible et inquiète, cela provient de ce que les diverses tendances n'y sont pas bien fondues. Pour voir une œuvre où le maître domine mieux les éléments étrangers dont il fait usage et qui, en même temps, nous donne une idée plus claire de sa personnalité, nous devons nous tourner vers la Marie-Madeleine du même musée. C'est un tableau qui nous montre ce que l'art italien aurait pu faire de l'art flamand, si tous avaient su, comme Matsys, rester originaux tout en imitant. Vers le fond d'un ciel méridional transparent et près d'une colonne corinthienne aux veines rouges, paraît la tête pâle de Madeleine. A son cou nu pend une croix au bout d'un fil léger, une fourrure est jetée sur ses épaules et sur sa chevelure châtaine est un voile transparent. Entre ses doigts fins, elle tient le vaisseau plein d'onguent et lève d'une main le couvercle. Les paupières baissées, les lèvres pâles, elle médite sur sa douleur.

---

[1] D'autre part, les peintres lombards subirent de bonne heure l'influence flamande: voir une lettre de 1463, adressée par la duchesse Blanche Marie Sforza à Rogier v. d. Weyden, où elle lui recommande son peintre Zanetto qui vient se former à l'école de Rogier. Publiée par Malaguzzi Valeri. Pittori lombardi del Quattrocento Milan 1902.

Tout ce que cette figure a d'intime et de pensif, ce visage ovale si particulier et le léger sfumato de la touche nous font songer aux plus belles créations de Vinci, à la Joconde et à Lucrèce. Ici le vigoureux réalisme et la technique singulière des Flamands se sont fondus avec le sentiment italien de la beauté, et le résultat est une harmonie bien rare dans des mélanges de ce genre. — Ce n'était d'ailleurs pas la première fois que le Maître s'occupait de cette femme énigmatique que fut Madeleine, comme le montrent les variantes conservées à Paris, chez M. Rotschild, à Berlin, au K. F. Museum, et en plusieurs autres endroits.[1] C'est devant des œuvres comme la petite Madeleine pleurant, de Berlin, que l'on peut comprendre cette opinion exprimée par le classique Josuah Reynolds, que certaines têtes de Matsys sont aussi belles que celles de Raphaël.

Une conception plus moderne de l'univers apparaît aussi dans la manière dont compose Matsys. Si nous considérons le groupe central du retable d'Anvers, nous y trouvons ce qui manquait à celui de Louvain: un centre, qui est le corps du Christ. Cette évidente centralisation est d'ailleurs encore plus psychologique que linéaire. L'idée est la même que dans la célèbre Cène de Vinci: refléter une seule pensée — ou plutôt ici, un seul sentiment — sur un certain nombre de physionomies différentes. Tous les aspects de la douleur sont représentés, calme et contenue, infinie, désespérée, résignée même, à demi indifférente et pratique, tempérée par le souci des premières nécessités qui lui incombent. Le centre est donc plutôt idéal. La centralisation linéaire existe aussi, comme dans la Cène, mais en partie dissimulée par des zigzags contradictoires. Le groupe, en apparence assez libre, peut être circonscrit par deux triangles de même forme, placés l'un dans l'autre et qui isolent dans une certaine mesure les trois personnages principaux, le Christ, St-Jean et la mère de Jésus. C'est le principe italien de la composition

[1] E. Jacobsen. La Madeleine de Quinten Matsys. G. d. B. A. 1898. L'une d'elles, à Berlin, n'est, malgré J., qu'une copie du groupe de Bles.

en pyramide qui a ici guidé Quinten, mais cet essai l'a conduit à une certaine raideur; les groupes ne sont pas coniques, mais triangulaires, étendus en surface, mais presque sans volume. Cela prouve que sa vision de l'espace n'avait guère été modifiée. Pour lui, l'individu et les objets étaient toujours l'essentiel et l'espace l'accessoire, conception, qui pouvait mener naturellement à une technique purement illustrative où le relief était sacrifié. — Les volets sont édifiants à cet égard. Ni dans l'un, ni dans l'autre, on ne remarque un sens réel de l'espace, Salomé a peu de place pour danser, Hérode et Hérodiade sont affreusement serrés, et les musiciens doivent renoncer à tout idée de confortable. Quant à l'empereur Domitien, sa situation n'est guère meilleure, pressé dans la foule grouillante, tandis que les chevaux et le public sont si près du feu qui brûle sous la chaudière, que l'on se demande comment ils font pour n'être pas rôtis. Cela dépend, d'une part, du caractère descriptif et littéraire qu'a l'art de Quinten, d'autre part de sa tendance à peindre d'après des principes empruntés à l'ornementation, ou même à la pure décoration plane.

Cependant, si, dans le panneau central, Quintens' efforce de subordonner les détails à l'ensemble, par contre, ceux-ci prennent d'autant plus d'importance dans les volets. — Il y règne un véritable mouvement centrifuge, qui laisserait le regard errer à l'aventure parmi tous ces fragments épars, s'ils n'étaient liés à l'action d'ensemble par des moyens violents. Il y a là une anarchie qui place ces volets en opposition radicale avec toutes les lois de la précédente école de peinture. En découvrant la valeur artistique de la dissonance, Quinten rompit complètement avec le silence et l'harmonie religeuse de l'époque antérieure. Il était dur pour ceux qui aimaient le calme et la sérénité de Memling ou de Gérard David, ces «intervals of our existence», comme écrit Walter Pater, alors que «life itself is conceived as a sort of listening, listening to music, to the reading of Bandello's novels, to the sound of water, to time as it flies». Mat-

sys comprenait aussi ces harmonies délicates, mais ici il nous offre toute une orchestration de notes et de voix. Ses personnages parlent, se lamentent, sanglotent, et, par-dessus tout, ils agissent. Ce ne sont pas des spectateurs muets et indifférents, pleins d'une contemplation esthétique égoïste et passive; ils ont tous les sentiments violents de la Renaissance et ne craignent point de leur donner libre cours. C'est en cela que Quinten montre surtout son talent pour exprimer et refléter les idées d'une génération nouvelle.

Si, maintenant, nous jetons un dernier coup d'œil d'ensemble sur le retable d'Anvers, nous voyons que son importance n'a pas été surfaite. C'est là, en effet, une des premières pierres de l'art germanique et une des premières manifestations de la tendance moderne au monumental. Nous y trouvons aussi une nouvelle manière de voir l'humanité, qui caractérise fortement l'individu, non seulement par son aspect extérieur, mais, encore, par sa psychologie intime. Une conception dramatique du monde remplace l'idylle. Cette transformation est sans doute en rapport avec l'évolution du drame écrit, comme l'a montré Émile Mâle dans son étude sur «Le Renouvellement de l'art par les mystères» (Gaz. des B.-A. 1904). L'influence exercée au moyen âge par les Mystères de la Passion sur toute l'iconographie chrétienne a dû se poursuivre après l'éclosion des temps nouveaux. Nous savons justement que les confréries d'Anvers donnaient souvent des représentations dramatiques, et que celle de St-Luc, dont Quinten était membre, avait la réputation de donner les meilleures. Elle s'unit d'ailleurs en 1480 avec la confrérie de rhéteurs Violière, qui s'occupait particulièrement de littérature. Sans doute, nous ne sommes guère fixés sur le caractère véritable de cette dramaturgie, mais nous pouvons supposer qu'elle se rattachait, pour une forte part, aux traditions du moyen âge. Selon la remarque d'Émile Mâle, il arrive souvent que dans les œuvres des peintres, les costumes et les accessoires nous semblent empruntés au théâtre. Pour avoir l'air

sublimes, les personnages n'avaient d'autres ressources que de se vêtir de costumes précieux, et ces mêmes costumes reparaissent dans les tableaux. Il y avait aussi certaines traditions concernant les divers rôles: Nicodème devait être barbu, et Joseph d'Arimathie rasé, comme c'est précisément le cas dans la Mise au Tombeau de Matsys. Toutes ces étranges coiffures, ces ceintures dorées et ces fourrures appartiennent aussi au théâtre, ainsi que les allégories. Remarquons de plus que toute la composition est réglée comme par un régisseur: nulle part cela ne saute plus aux yeux que dans les groupes du retable d'Anvers, avec tous ces personnages qui se présentent de face et craignent de tourner le dos au spectateur. Même l'architecture tient du décor, et rappelle les petites «Mansions» fantaisistes qu'on voyait sur la scène. (Voir, par ex., la célèbre feuille représentant le théâtre de Valenciennes en 1547).

En tout cela, le retable d'Anvers se rattache à ceux de l'époque antérieure, mais il est plus moderne par son caractère dramatique. Ce drame est si poignant qu'un artiste comme Rogier paraît timide en comparaison; on y sent toute la profondeur et la liberté de l'humanisme, et le pathétique grandiose de la Renaissance. Aussi cette œuvre, malgré ses dissonances choquantes et un peu d'exagération emphatique, reste-t-elle comme un monument de l'apparition d'une époque dans l'histoire de l'art.[1]

A côté du retable d'Anvers, il faut mettre quelques tableaux qui offrent avec lui des rapports plus ou moins lointains, et qui autrement seraient difficiles à situer dans l'œuvre totale du maître. D'abord un Ecce Homo, au Palais des Doges, qui n'est peut-être qu'une œuvre d'école. L'arrière-plan est formé par un pilier gothique, mais, à droite, on a vue sur un ciel italien. Les

[1] Van Branden publie une partie des documents touchant les vicissitudes du retable d'Anvers. En 1582, le Schrijnwerkersambacht le transporte de Onze-Lieve-Vrouwenkerk à l'Hôtel de Ville; à cet effet on transforme son ogive en rectangle et on y peint des armoiries. Après divers accidents, on lui rendit, en 1868, sa forme primitive et on le débarrassa des armoiries.

bourreaux ont une expression un peu forcée et semblent des caricatures (comp. de Vinci). Ponce-Pilate porte un turban et une longue barbe, selon le type hiératique habituel chez Quinten. Le Christ n'est plus archaïque, mais sensiblement italianisé. Ce tableau a été faussement attribué à Dürer (v. Thausing p. 277); une variante à Tournai.

Assurément plus récente était la Pietà dont une copie est conservée à Munich. C'est un portrait à mi-jambes avec un fond de paysage (1 m. 20 × 1,04), merveilleussement beau et attribué au maître lui-même. Mais le caractère très italien de cette œuvre, notamment dans le portrait du Christ, et l'anatomie recherchée rendent douteuse son authenticité. Friedländer et Hulin de Loo ont proposé le nom de Guillaume Key. La composition est d'ailleurs tout à fait dans le goût de Matsys, et, aussi, le paysage avec les trois croix et Jérusalem. Mais la facture singulière de ce tableau ne saurait appartenir à un original, s'il n'est qu'une main plus récente a complété et retouché la première esquisse. En tout cas, ce tableau fut compris dans l'inventaire de Maximilien Ier sous le nom de Matsys. — Il est surtout curieux par son étude de nu.

D'un grand intérêt est le triptyque représentant un Ecce Homo qui se trouve au Prado de Madrid. Le panneau central concorde à peu près avec l'exemplaire de Venise, mais deux volets sont venus s'ajouter. Ils représentent un public juif, et ces types sont si repoussants qu'ils ont presque l'air de caricatures antisémites. L'exécution n'a pas cette finesse que nous sommes accoutumés à trouver chez Matsys; il faut donc, peut-être, ranger cette œuvre, comme celle de Venise, parmi les travaux d'atelier. Mais les types, la composition et certaines parties du tableau rappellent Matsys lui-même, et les études de types juifs forment la transition avec ses œuvres satiriques. Elles font songer, par certains côtés, à Bosch; il n'est pas impossible que Quinten n'ait fortement subi son influence: cela serait confirmé non seulement par cette œuvre, mais aussi par la Tentation

de St-Antoine, conservée au même musée et dont il a été question plus haut (N° 1523).

Le tableau dû à la collaboration de Matsys et de Patenir se trouvait primitivement à l'Escurial. Dans un magnifique paysage romantique, avec de hautes montagnes à gauche, un lac au milieu et des bosquets à droite, se déroulent quelques scènes de la tentation. Le groupe principal représente le saint assis sur la terre et entouré de trois sorcières, déguisées en femmes merveilleusement belles, habillées de costumes splendides avec des traînes immensément longues. Celle du milieu lui tend, d'un air cajoleur, une pomme (fruit deféndu) que le saint repousse avec une indignation mêlée de terreur, tandis que la jeune femme de gauche caresse ses cheveux. Celle de droite, les mains étendues et avec un sourire à la Salomé, cherche à le séduire. Derrière son dos, un délicieux petit diable lui tire son froc. Un peu plus loin, une vieille et horrible sorcière, armée de crocs et de griffes, nous montre la véritable forme des belles tentatrices.

Les figures sont, sans aucun doute, de Matsys,[1] quoique cataloguées sous le nom de Bosch. En effet, les scènes fantastiques de l'arrière-plan font songer à lui, avec tous ces serpents, ces crapauds, ces monstres de toute espèce. Si l'on compare le tableau avec d'autres sur le même thème, on voit combien Matsys est plus moderne que ses prédécesseurs et ses contemporains. Les célèbres gravures de Schongauer et les géniales fantaisies de couleur de Grünewald, à Colmar, sont admirables, mais sans aucune psychologie, ni aucune satire. Matsys traite ce sujet d'une manière presque humoristique, et, en même temps, plus logique, puisqu'il comprend que de jeunes femmes sont plus tentantes pour un saint que les scorpions et les lézards représentés par ses prédécesseurs. Un autre exemple de cette collaboration des deux maîtres nous est peut-être fourni par le

---

[1] cf. Gazette des B.-A. 1893, p. 333 (Hymans).

St-Christophe, conservé à l'Escurial («Patenir»). Le saint, l'enfant Jésus, et, peut-être, l'homme près de l'arbre sans feuilles sont de Matsys, tout le reste est de Patenir. Les draperies larges et puissantes du personnage principal contrastent avec le style des autres. Pourtant Quinten a cherché à suivre, du plus près possible, la manière de Patenir: le coloris est adouci et ressemble aux lumières bleuâtres de celui-ci; le penchement du St-Christophe dépend des courbes et des lignes du paysage. Quant au reste, le dessin est tout à fait caractéristique de Quinten: que l'on compare, par exemple, les deux enfants Jésus de ce tableau et de celui d'Anvers dont il a été question plus haut.

Le Professeur Pol de Mont, qui, le premier, m'a parlé de ce tableau comme étant de Matsys, a eu l'amabilité de me montrer les ressemblances qui existent entre le St-Christophe de l'Escurial et deux autres, dont l'un se trouve au magasin du musée d'Anvers, l'autre, dans la collection Mayer van den Bergh. Le premier est si abîmé qu'il n'en reste pour ainsi dire rien, le second se distingue du tableau de l'Escurial par son style plus lâche. — M. Pol de Mont l'attribue à Jan Mostaert de Harlem.

Si l'on reconnaît la participation de Matsys au tableau de l'Escurial, on peut aussi admettre qu'il ait collaboré à d'autres œuvres de Patenir, par ex., la Vierge au Repos, etc. Mais, pour les groupes de madones, on peut supposer aussi une copie d'après un modèle donné. Aussi, la collaboration des deux aristes n'est nulle part plus évidente que dans la Tentation de St-Antoine et dans St-Christophe.

V.

Après 1511, les traces de l'activité de Quinten se font de plus en plus rares, bien qu'il vécût encore près de vingt ans. Nous parlerons plus loin en détail de ce fait étrange, et nous émettrons là-dessus une nouvelle théorie. Tout d'abord il nous faut examiner celles de ses œuvres qui nous sont parvenues, et que l'on peut diviser en deux groupes, images de madones et portraits. — Les peintures plus considérables, comme les retables, etc., font totalement défaut.

Matsys doit avoir reçu toujours de nouvelles commandes de madones, car nous en possédons un grand nombre, et nous savons qu'un nombre plus grand encore s'est perdu. — Fornenbergh fournit quelques indices à ce sujet. (Hymans, Gaz. des B.-A.). Une des plus belles est le N° 561 du K. F. Museum de Berlin, qui est en même temps une des plus célèbres et des plus admirées.[1] La Vierge est peinte en grandeur naturelle, assise sur un trône de pierre richement orné dans le style de la Renaissance, avec des chapiteaux que décorent des médaillons d'empereurs romains, et, aussi, des motifs empruntés au gothique. A gauche, une table basse avec du pain et des fruits; sur les côtés, au fond, échappée sur un paysage.

Ce tableau a gagné la faveur du public, grâce à son caractère de réalisme et à son beau coloris. La carnation, les étoffes en sont excellentes, quoique la première soit peut-être un peu schématique et simplifiée. Dans l'ensemble, c'est un chef-d'œuvre,

[1] Une copie d'école à St-Jacques d'Anvers.

mais l'on ne peut oublier l'incohérence des détails. Entre le trône magnifique et la petite table de bois, il y a une dissonnance qu'efface à peine le paysage, simple accompagnement de cette mélodie. La miche de pain, les cerises, l'assiette garnie d'un morceau de beurre soigneusement arrangé, ont assurément quelque chose de profane, bien que très discret, qui nous révèle — comme le mélange des styles dans l'architecture — les hésitations de l'artiste entre des tendances diverses. Il s'agissait de prendre parti pour le monumental ou pour les tableaux d'intérieurs, ou du moins il fallait bien nettement séparer ces deux genres. Il est bien facile de voir de quel côté, à ce moment-là, l'attiraient ses sympathies.

Cette peinture est un touchant hommage rendu à l'amour maternel; du reste pur tableau de genre, d'où le solennel des anciennes madones a presque disparu, sauf le trône décoratif du fond, qui semble une réminiscence. — Un des traits les plus remarquables chez Quinten est la manière dont il comprend l'enfant. Il faut se rappeler qu'aux Pays-Bas, tout d'abord, comme cela s'était produit en Grèce, les enfants étaient représentés comme des hommes adultes en réduction, tant par les formes du corps que par la physionomie, ce qui leur donnait une expression de précocité et de raideur peu naturelle. Les enfants peints par Van Eyck sont toujours vieillots et repoussants. Chez Memling et Hugo van der Goes, il n'y a guère de progrès sensible. C'est Matsys le premier qui laissa les enfants être des enfants, c. à. d. qui observa la gaîté, l'insouciance et l'inconscience qui nous paraissent l'apanage forcé de leur âge. Là, comme ailleurs, il semble ouvrir la voie à l'esprit moderne.

Il est singulier que dans ses madones antérieures, il préfère un enfant Jésus habillé à un enfant nu, et cela malgré l'usage reçu. C'est seulement par exception que les maîtres de l'ancienne école drapaient l'enfant dans une tunique, par exemple Van Eyck dans la madone du Lucca à Francfort. Il y en a

pourtant des exemples chez Claus Sluter, ce qui indiquerait que les sculpteurs sont les véritables prédécesseurs des peintres.

Dans ses dernières œuvres, Quinten supprime ces étoffes inutiles, conformément à ses tendances plus libres. Un des meilleurs exemples à donner est la madone du Louvre.

C'est une Vierge à mi-corps, assise devant une table où se trouve posée une grappe de raisins. Le cadre est une chambre à droite de laquelle on voit le coin d'un lit avec des rideaux rouges, à gauche, et une fenêtre ouverte qui laisse apercevoir un paysage à droite. Cette madone est une des meilleures de Matsys, comparable à celle de Berlin, quoique plus petite et avec quelque chose de plus doux qui rappelle le retable de Ste-Anne. Mais plus que Ste-Anne elle porte sur son visage cette insondable mélancolie qui nous a fait songer à Léonard de Vinci.[1] La scène est charmante de vie, intime et tout humaine, et tout le tableau s'harmonise avec le paysage qu'on aperçoit devant la fenêtre: un jour d'été clair et ensoleillé.

Au sommet de la vitre on voit écrit en petits caractères: Q. M. 129. Mais l'inscription n'est pas intacte, et l'année 1529 semble bien récente.

Très proche de la madone du Louvre est celle de Munich (Pinacothèque, N° 132). Marie est assise dans une chambre, habillée de bleu, et tend son sein à l'enfant Jésus. Au fond, un lit, une fenêtre, un foyer où luit un brasier ardent, et par-dessus une marmite pendue. Le lit est pareil à celui du Louvre; le type des vitraux est un peu simplifié, et nous ne voyons plus de paysage. Aussi l'effet produit est-il plus restreint, plus intime, et l'attention ce concentre davantage sur l'attitude de la mère. Il plane une paix familiale indescriptiblement fine et délicate sur cette petite chambre avec son foyer qui pétille gaiement.

---

[1] Les madones à mi-corps, avec une fenêtre au fond, sur le côté, et une échappée sur un paysage, sont en quelque sorte caractéristiques de l'art lombard. Cf., par exemple, Luini à la Brera.

Le tableau est assurément endommagé et retouché, mais sans doute authentique. Cela est confirmé par l'inventaire du prince électeur Maximilian Ier, où il est indiqué comme étant de Matsys.[1]

Parmi les autres madones, soit originales, soit copies, nous citerons surtout celle de la collection Kann, celle de chez Don Pablo Bosch, à Madrid,[2] et celle d'Amsterdam. La première, à en juger par l'héliogravure, est peut-être un tableau d'atelier de Matsys ou bien, selon Bode, de Jost van Cleve inspiré par Matsys. La conception est aussi réaliste à la manière de Quinten. La Vierge tend à l'enfant une coupe, sans qu'il y ait dans ce geste la moindre nuance religieuse.

Le tableau d'Amsterdam est visiblement une copie, mais qui a son intérêt, comme étant cité par Fornenbergh, qui le vit chez Peeter Stevens, où il portait l'inscription (Cantiques, I) Osculetur me osculo oris sui.[3] Cette Vierge qui embrasse son fils était assurément un sujet bien connu dans l'école de Louvain, mais Matsys le premier le traita d'une manière intime et moderne.

L'original de la madone d'Amsterdam est visible dans un tableau appartenant à Lord Huntingfield et peint par Guillaume van Haecht, qui a représenté la galerie du Cornille van der Geest à Anvers. La plus proche de l'original est une peinture chez M. Carl Hausmann à Pyrmont, qui est pourtant peinte sur un plat de cuivre et a des dimensions

---

[1] Une toile d'aspect analogue et ègalement attribuée à Matsys se trouve chez Sir Julius Wernher. Exp. Guildhall en 1906.

[2] Exposé au Guildhall en 1906.

[3] Une autre copie exécutée d'après un original aujourd'hui perdu se trouve à l'Académie de Lisbonne, intéressante au point de vue typologique, parce que l'enfant est debout, selon le type italien.

Un successeur de Matsys a peint un certain nombre de madones qui sont toutes reconnaissables à la présence d'un perroquet. —

Friedländer propose donc d'appeler l'auteur: «Le maître au Perroquet».

beaucoup plus petites (18 × 24 cm.). Le tableau d'Amsterdam n'est pas celui qui est copié par Van Haecht, comme l'a cru M. Hymans (Chronique des Arts, Mars 1907), il y a quelques différences des détails qui reviennent dans la troisième réplique que nous connaissons (chez lord Northbrook).

VI.

Fornenbergh décrit encore deux tableaux de Matsys qui se trouvaient chez Stevens, dont l'un représentait deux hommes et deux femmes assis autour d'une table, occupés au jeu appelé en Pologne et en Allemagne «Krimpen». L'autre était le célèbre tableau appelé les Changeurs, actuellement conservé au Louvre.

Même si ces deux toiles n'étaient pas le pendant l'une de l'autre, elles auraient pourtant un point commun: toutes deux étaient des tableaux de genre, et appartenaient donc au groupe des œuvres de Matsys qui fut peut-être le plus discuté de tous. Les joueurs paraissent aujourd'hui perdus,[1] mais le second de ces tableaux est peut-être un des plus connus qui existent. Il est signé: Quinten Matsys schildert, 1514 (Fornenbergh lit 1514).[2]

Un couple est assis devant une table, encombrée de toute sorte d'objets: plumes, perles, bagues d'or et un miroir réflecteur. Le mari pèse des pièces d'or dans une petite balance, la femme feuillette un livre de prières, mais oublie sa lecture pour regarder ce que fait son mari. L'un et l'autre n'ont visiblement pour le moment d'autre préoccupation que l'or, l'homme du moins.

Le tableau est purement réaliste, conçu dans un esprit strictement objectif, et les figures sont comme de véritables

---

[1] Les joueurs attribués à Matsys qui furent exposés par le comte Haddington à l'exposition rétrospective d'Édimbourg, en 1883 (et qui sont décrits par Bürger), sont selon Bredius de Lucas v. Leyden. Cf. le tableau de Lucas à Berlin.

[2] On a lu par erreur Quentin Matsys Schilder, 1518 ou 1519. Voir Gaz. d. B.-A. 1908 (sept.). Les primitifs et leurs signatures par F. de Mély.

portraits. Cette objectivité est parente de celle qu'on trouve chez Holbein, auquel nous fait aussi penser l'espace sans profondeur, qui fait que les personnages semblent aplatis. Mais, d'autre part, on remarque que l'indifférence de l'artiste est seulement apparente, et qu'il n'est nullement dégagé de toute tendance moralisatrice. L'idée du livre de prière oublié pour l'or est bien claire, et elle est encore soulignée davantage par la petite image dans la glace, qui nous montre un homme à la fenêtre, plongé dans sa lecture. J'admets que ce jeu de glaces soit un motif ordinarie par lequel les peintres montraient leur habileté, ici il n'en sert pas moins à faire ressortir le contraste entre la soif du gain et la vie méditative, cette dernière symbolisée par l'homme qui lit, alors qu'il pourrait à travers la fenêtre regarder un ciel d'été clair et souriant. Si, comme nous le verrons, Quinten a peint sous les traits de St-Jérôme la soif de la science, ce n'est pas avec sympathie qu'il a représenté la soif de l'or. Son dessein est de montrer que l'on ne doit pas laisser les préoccupations matérielles fermer la voie aux aspirations de l'esprit, c'est-à-dire, selon la conception populaire, aux aspirations religieuses. — Cette interprétation est confirmée par l'inscription que lut Fornenbergh sur le cadre, chez Stevens «Statura justa et aequa sint pondere». (Epître aux Lévites). Le livre de prière et les pièces d'or doivent se faire contre-poids, dans la balance, la matière ne doit pas étouffer l'idéal, cela me paraît être la leçon que Quinten, sans rhétorique inutile, semble exprimer par cette peinture. Cela ne veut pas dire que les deux personnages doivent être considérés comme des objets d'horreur, car l'artiste eût mieux souligné son intention satirique. En fin de compte, je pense que ce tableau a comme un arrière-goût de morale, et je trouve cela parfaitement conforme à l'esprit du temps. Je songe à l'homme qui, à la même époque, représentait dans l'ordre littéraire la peinture de genre, à Érasme de Rotterdam et à ses Colloques, qui nous montrent à travers des situations ingénieuses et amusantes toute la vie journalière de la Renaissance, tout en nous donnant plus d'un enseignement généreux. Je rappelle-

rai des Dialogues comme les riches Mendiants, la Chasse au Gain, et la Richesse sordide, dont le caractère peut être comparé au tableau de Quinten. — C'est ce besoin de philosopher qui plus tard devait s'exprimer et se répandre en froides allégories et en déclamations, mais qui alors avait toute la fraîcheur de la jeunesse.[1] Combien Quinten réussit à saisir le goût de son temps, c'est aussi ce que nous montre la quantité de répliques et de variantes auxquelles ce tableau a donné naissance, et qui sont l'œuvre soit du Maître lui-même, soit de ses disciples. Les deux plus importantes se trouvent chez le Prince de Hohenzollern à Sigmaringen et dans la collection de la Faille-Geelhand, à Anvers, cette dernière signée: Quinten Matsys Schilder 1519, Inventor. Ce dernier mot n'indique pas que nous ayons affaire à un original: notamment la forme des mains n'offre pas la sûreté habituelle de Matsys. Les dimensions sont 76 cm × 80 cm, contre 66 × 70 pour le tableau du Louvre. D'ailleurs il est certain que le cadre original du tableau du Louvre était plus grand que le cadre actuel.

On a voulu voir dans cette toile une des premières manifestations de la peinture de genre à la manière moderne, et non sans quelque raison. Mais on a peut-être exagéré son importance à ce point de vue. Nous croyons avoir montré que ce n'était pas là un pur tableau de genre, et il est aussi assez clair qu'il n'est pas venu sans précurseurs. Il faut noter que Petrus Christus avait traité un sujet analogue dans son tableau représentant St-Eligius et Ste-Godeberte, conservé dans la collection Oppenheim, à Cologne. Nous y voyons un orfèvre flamand dans sa boutique, vraisemblablement parce qu'il était destiné à la confrérie des orfèvres d'Anvers. On est surpris de la ressemblance qui existe entre ce tableau et celui de Matsys, et l'on pourrait croire à une influence directe, si l'ensemble n'avait pas un caractère tout différent, et si l'exécu-

[1] Cf. aussi l'amour des Maximes, tel qu'il se révèle par exemple dans les Adages d'Érasme.

tion n'était pas si inférieure, avec ses contours raides et son coloris ennuyeux. — Le cadre est du reste à peu près identique, et l'on retrouve jusqu'au miroir réflecteur. Le tableau est signé, Petr. XPR. ME. FECIT. A⁰ 1449.[1]

Auprès de cette œuvre, le groupe du Louvre appartient presque exclusivement à la peinture de genre. Il ne met pas en scène des saints, il intéresse par l'occupation toute humaine des personnages. Nous ne nous demandons guère quel peut être leur nom, et nous n'avons pas besoin de connaître leur profession, car il est au point de vue artistique bien indifférent de savoir s'ils méritent le nom de changeurs, collecteurs d'impôts, publicains, usuriers ou tel autre dont on a voulu les affubler. — Les hypothèses qu'on a émises là-dessus ont toutes leur origine dans des variantes introduites par les disciples de Quinten, et qui souvent n'ont presque aucun rapport avec l'original. L'inscription: «Hier ont fangt men den excys», que l'on retrouve dans un tableau de Leipzig, pouvait assurément être rapportée sur tout un groupe d'œuvres de Marinus van Reymerswale, Jan Matsys, Breughel, etc., mais ne convient pas du tout au tableau du Louvre. Ici, comme souvent, il nous faut bien nettement séparer Quinten de ses successeurs, particulièrement de Marinus, dont les œuvres passent dans les plus grands musées pour être de Matsys lui-même, mais qui s'en distinguent en ce qu'elles sont extrêmement chargées de détails. Ce sont parfois de vraies caricatures de la cupidité, qui ont une intention moralisatrice beaucoup plus évidente, ce qui ne peut nous surprendre, vu que nous retrouvons Marinus parmi les iconoclastes.

Quelques-uns de ces derniers tableaux représentent donc, sans doute possible, des collecteurs d'impôts, comme le montrent les personnages secondaires et les documents qui couvrent

---

[1] L'Anonimo de Morelli cite un tableau conservé chez Messer Camillo Campagnano à Milan, représentant à mi-corps un seigneur faisant ses comptes avec son serviteur, et peint par Jan v. Eyck ou Memling en 1440. Ed. Williamson, p. 65. — L'authenticité en est douteuse.

les murs. — Tels le numéro 139 du Musée de Munich, par Marinus, et d'autres de Breughel, Hemessen, etc. Par contre, on ne peut décider si l'idée de Matsys était bien de représenter de tels personnages, car l'original du Louvre a un autre caractère que ses copies. Nous avons affaire ici à la dégradation d'une idée: la discussion philosophique de Quinten sur ceux qui possèdent les biens de ce monde, se transforme chez ses disciples en une polémique contre les collecteurs d'impôts, qu'ils représentaient comme l'avidité incarnée. Nous voyons par ce que nous raconte Guichardin sur les impôts à Anvers qu'ils n'avaient pas tout à fait tort: l'excys était extrêmement lourde pour les particuliers. La transition est bien visible dans le second tableau de Marinus à Munich (138), qui est de quatre ans antérieur à l'autre (respectivement 1538 et 1542). C'est là une des toiles les plus objectives de Marinus, de pures études de types de changeurs, homme et femme, et rappelant de très près l'original de Matsys, au Louvre, avec cette différence caractéristique, néanmoins, que le livre de prières est devenu un livre de comptes. — A mesure que le siècle s'avance, les attaques deviennent plus chaudes, les figures plus caricaturales, et la peinture moins bonne. Ce fut, semble-t il, seulement après 1538 que commença la polémique directement dirigée contre les collecteurs d'impôts. L'intention de Quinten, dans ces peintures d'école, était peut-être aussi dans une certaine mesure pédagogique, car on trouverait difficilement des données plus favorables pour exercer des disciples à la peinture et à l'observation psychologique. On se procurait facilement l'occasion de reproduire ce motif, soit qu'on l'appelât la Vocation de St-Mathieu ou l'Emplette d'un poulet, soit tout simplement que l'on représentât une boutique d'orfèvre comme P. Koeck van Aelst dans un dessin conservé à l'Albertine de Vienne. Notons aussi que c'est un des premiers motifs traités par Rembrandt, dans le célèbre petit tableau de jeunesse, de 1627, qui se trouve à Berlin, et que le Maître peignit à l'âge de 21 ans. Ainsi

s'explique la longue popularité de ces peintures dans l'école des Pays-Bas.

Quant à la peinture de genre en général, ce n'est pas une nouveauté dans l'art des Pays-Bas; elle a existé dans tous les temps et dans tous les pays, et c'est presque une occupation de dilettante que de rechercher ses origines. L'intérêt éveillé par ce qui nous entoure et par la vie journalière est aussi vieux que l'humanité. L'art gothique en fournit des exemples abondants, tant dans la peinture que dans la sculpture. Souvent le genre est uni à la fable, comme dans les stalles d'Amiens. Nous y trouvons, avec des personnages du Roman de Renard, des reliefs représentant des intérieurs familiaux. Une chambre gothique avec tous ses meubles et ustensiles habituels nous est représentée tout à fait comme dans un tableau. On n'a même pas oublié le chat sous l'armoire.

La fable est au moyen âge presque encore plus répandue que le genre. Il me suffira de rappeler Notre-Dame de Paris avec son ornementation incroyablement riche, qui pour une bonne part est empruntée au monde des bêtes. On voyait dans la fable des symboles religieux, et c'est pourquoi l'on n'hésitait pas à l'introduire dans les temples. Par là, on parvint à créer l'art décoratif peut-être le plus exubérant de fantaisie que l'histoire connaisse (stalles de la Cathédrale de Cologne).

Ces deux jumeaux, le genre et la fable, ont toujours marché de pair. Si l'on veut voir des scènes de genre datant de l'ancienne Égypte, on peut regarder le «mastaba» récemment acquis par le Louvre, avec ses riches images de bêtes et d'arbres, d'écrivains, d'ouvriers ou de matelots à bord de navires: les uns hissent les voiles, d'autres grimpent aux haubans, d'autres encore sont immobiles et donnent des ordres. Et, si l'on veut un exemple tiré de l'art grec, qu'est-ce que le garçon à l'oie ou les joueuses d'osselets, sinon des tableaux de genre? Ils ont droit à ce nom au même titre que les petites statuettes d'Asie Mineure ou d'Alexandrie appartenant à la fable satirique.

On ne peut donc guère dire que Quinten Matsys fasse époque par sa peinture de genre; la nouveauté consisterait seulement en ce qu'il transporta dans la peinture de chevalet ce qui se faisait depuis longtemps dans la miniature[1] ou la sculpture. Par contre, il est exact qu'il mit dans tout ce qu'il entreprit son empreinte particulière, et celle-ci fut assez forte pour exercer une influence prédominante sur ses disciples et ses successeurs.

Quinten a assurément exécuté plusieurs tableaux de genre qui malheureusement sont perdus, à peu d'exceptions près. Un de ceux qui furent conservés, se trouve à Paris chez la comtesse de Pourtalès, et représente une jeune femme qui d'une main caresse un vieux Bartholo, tandis que de l'autre elle lui dérobe sa bourse et la tend derrière son dos à son amant.[2]

Ce tableau, d'une peinture fraîche et vive, riche d'observation psychologique, et d'une composition bien ordonnée, a aussi son côté moralisateur, plus fortement souligné que dans les Changeurs. Je renvoie à Érasme qui à mainte reprise a traité la question de l'amour dans ses Dialogues, par exemple dans le Jeune Homme et la Fille de joie, l'Amant et la Maîtresse, la Fille ennemie du mariage, etc.[3]

A côté des tableaux de genre, il faut citer ceux qui représentent St-Jérôme dans son cabinet de travail. La plupart sont dus à Marinus van Reymerswale ou à ses successeurs, mais en dernière analyse, c'est peut-être à un original aujourd'hui perdu de Quinten lui-même qu'il faudrait les faire remonter. Nous avons un bon exemplaire de Marinus à Stockholm,

---

[1] La transition dans la peinture religieuse peut être caractérisée par une œuvre comme la Légende de St-Rombouts à la cathédrale de Malines. —

[2] Variante à Douai, appelée la Folie, pauvrement exécutée.

[3] On a aussi voulu voir dans ces tableaux des sortes de proverbe. Cf. une citation de Tibulle qui se trouve dans les adages d'Érasme:

Perjuria ridet amantum
Jupiter;

ou Shakespeare:

«At lovers perjuries They say Jove laughs.»

et il y en a d'autres à Vienne, Londres, Berlin, Florence, etc. Waagen croyait retrouver le prototype à Turin, Galerie d'Arrache, mais cette collection n'existant plus, les traces se perdent à Paris.[1] Ce sujet a été pris par des maîtres d'écoles extrêmement diverses.[2] Pourtant le Midi n'a jamais eu une sympathie aussi marquée que le Nord pour ce saint des études. Quand St-Jérôme est représenté par les Florentins (aux Offices, au Louvre), il est dans un tout autre cadre que celui auquel nous sommes accoutumés de ce côté-ci des Alpes. On le peint plutôt comme l'homme de plein air que comme le saint de l'étude, et son séjour au désert sert facilement de prétexte à un paysage fantastique. Il n'y a que les Septentrionaux qui ont le véritable sentiment du «home» et du charme d'une chambre. Dans la cellule de St-Jérôme, un homme comme Dürer concentre tout son amour du foyer; il nous fait sentir la chaleur et le calme qui règnent dans cette chambre de savant, avec ses carreaux bordés de plomb, ses in-folios posés sur le banc, la calebasse du plafond et le lion qui dort sur le plancher. — Puis, c'est Rembrandt qui approfondit cette étude et la dépouille de tous les attributs chers aux hommes de la Renaissance. Pour le compatriote de Spinoza, St-Jérôme est la pensée pure qui brise les ténèbres comme un rayon lumineux. C'est un fait caractéristique que Rembrandt ait si souvent traité ce sujet, d'abord, comme dans les œuvres de jeunesse qui sont au Louvre, d'une manière plus détaillée, en lui donnant pour cadre un intérieur où un escalier en colimaçon conduit notre imagination dans la rêverie, puis dans un style tragique, sombre, qui donne une puissante impression de solitude, dans l'obscurité épaisse d'une cellule à travers laquelle le regard se glisse à tâtons jusqu'à l'anachorète retiré du monde. L'art méridional

[1] Le Figaro (9. V. 1906) mentionne un Philosophe en méditation de Q. Matsys, Vente Émile Gavet.

[2] Voir une miniature dans le Ms. N° 166, Fonds Français, Bibl. Nationale, due au second artiste des Très Riches Heures (Pol ou Hermann de Limbourg).

ignore tout cela. Notamment l'école vénitienne fourmille de St-Jérômes, mais presque toutes ses œuvres représentent un paysage. Voyez par exemple Basaïti, Lotto, Cima. Carpaccio forme une exception, mais sa chambre a tout l'air d'une cellule. Un St-Jérôme lisant, à mi-corps, par Giorgione, fut vu par l'Anonimo de Morelli chez Messer Jeronimo Marcello à San Tomado.

Quand, par hasard, on peignait un véritable cabinet de travail, comme Catena à la National Gallery, il ressemble très peu à une chambre, étant à moitié en plein air. De plus, la lumière y pénètre à pleins flots, tandis que les peintres du Nord aimaient l'intimité du crépuscule. Il y a plus de ressemblance avec l'imagination septentrionale chez Antonello da Messina, dans son tableau, même musée, comme on peut s'y attendre chez un artiste qui a reçu si fortement l'empreinte germanique. Mais la composition est quelque peu risquée: l'artiste a introduit un cabinet de travail dans la nef centrale d'une église. C'est comme si l'Italien avait voulu donner à n'importe quel prix un cadre monumental à son œuvre.

Ce sujet était comme fait pour Quinten Matsys, et il est certain qu'il le traita, car dans son école il revient presque aussi souvent que les Changeurs. L'original semble s'être perdu, je ne sais par quelles malencontreuses circonstances, à moins que l'on ne tienne l'exemplaire de Vienne (N° 691) pour authentique. — Mais, comme il est fort abîmé, que le format a été agrandi et les parties extérieures repeintes, toute conclusion serait tout au moins hasardeuse. Pourtant plus d'une qualité du Maître y est conservée. Les accessoires offrent des points de ressemblance avec les Changeurs du Louvre; la petite chambre avec ses panneaux de bois et sa bibliothèque est tout à fait dans le même style; un détail très remarquable à ce point de vue est la barbe sillonnée de longs fils d'argent, qui ont absolument l'éclat métallique de Quinten. L'attitude du personnage est à peu près l'attitude classique; St-Jérôme a sa main gauche appuyée sur une tête de mort; il dirige la droite

vers sa poitrine et jette un coup d'œil de côté sur un livre ouvert, où nous apercevons une image du Jugement dernier, c. à. d. la même illustration que dans les Marinus de Berlin, de Stockholm, etc. La carnation a ce brun chaud qui est absent chez Jan et Marinus. Jan préfère les tons argentés, chez Marinus les couleurs souvent se battent. De plus, le tableau reçoit une lumière large et égale, à la manière du Maître; cela est surtout évident, si on le compare avec la copie qui se trouve au-dessus (N° 692), où l'on note déjà la recherche du clair-obscur. C'est un fait caractéristique que Quinten fait venir la lumière du dehors, et que la bougie placée sur la bibliothèque est éteinte, tandis que l'auteur de la copie semble tenir beaucoup à l'avoir allumée.

Aussi est-il difficile de croire qu'elle est véritablement l'œuvre de Jan, qui d'ordinaire ne se soucie pas des effets de clair-obscur et fait preuve aussi d'un tempérament sensiblement plus vigoureux. — La copie est datée de 1537, tandis que l'original est sans doute de plusieurs années antérieur. A l'encontre des innombrables reproductions, il s'approche assez du style de Quinten. En même temps qu'il est plus calme et plus calculé que celui de Marinus, dont les œuvres semblent toujours comme en ébullition, il est sensiblement plus dramatique, plus pathétique que celui du dernier imitateur dont nous avons parlé, qui tombe entièrement dans une contemplation sentimentale marchant de pair avec son dessin faible et sans relief.[1]

A côté de cette interprétation du personnage de St-Jérôme, il y a une autre conception qui en fait un ermite dans le désert et fournit ainsi un exellent sujet d'études de paysages. Il semble que Matsys ne fut pas non plus complètement étranger à cette

[1] On a dit que le St-Jérôme de Quinten Matsys avait subi l'influence de Dürer; ce serait plutôt le contraire. Le St-Jérôme que Dürer peignit à Anvers en 1521 pour le consul de Portugal, Roderigo Fernandez, se trouve aujourd'hui au musée de Lisbonne (Esquisses à l'Albertina de Vienne). De la même année, il existe un tableau de Marinus (Prado) qui suppose un original plus ancien de Matsys. C'est seulement en gravure que Dürer avait représenté ce sujet avant cette date et ce d'une autre manière.

seconde manière, à en juger par un petit tableau de la collection Liechtenstein, attribué à Patenir, mais signé: Kvinten Masÿs 1513. La signature est visiblement apocryphe, mais le tableau en question est peut-être issu d'un original de Quinten, original que W. Valentiner a cru trouver à Gênes, au Palais Rosso, probablement à tort.[1]

Il est assez typique que St-Jérôme devint si populaire dans l'école de Matsys. — Grâce à la traduction d'Érasme parue en 1516 chez Froben, ses œuvres étaient plus connues. Érasme l'admirait fort et l'appelait «un fleuve d'or». D'ailleurs, en lui-même, ce saint homme d'études retiré dans le désert de Syrie était un type bien fait pour intéresser le classicisme naissant. On paraît avoir remarqué plutôt sa science que sa piété. — Telle n'était pas l'idée du saint, de son vivant.

Il raconte que quand il rompit avec la vie dissolue et peu édifiante qu'il menait à Rome, le plus dur lui fut de quitter sa bibliothèque, et quand il commença à lire les Apôtres, son goût classique se trouvait choqué par leur langue qu'il jugeait vulgaire. Alors il eut un songe, où il se tenait devant le tribunal de Dieu et on lui demandait qui il était. Il répondit: «Un chrétien» — «Tu mens, lui fut-il répondu, tu n'es pas chrétien, mais cicéronien, car où est ton trésor, là est aussi ton cœur.» Là-dessus on le saisit et on le flagella si fort que les marques paraissaient encore à son réveil. A partir de ce moment il ne voulut plus d'autre livre que l'Écriture sainte. — Mais un homme comme Érasme ne croit pas à cette fable, car il ne voit pas de péché dans l'étude. «Du reste, dit-il, St-Jérôme n'est pas cicéronien. Cicéron parle; St-Jérôme tonne et jette des éclairs. Nous admirons chez le premier la langue, chez le second à la fois la langue et le cœur (pectus).» C'est chez St-Jérôme qu'on trouve ce mot: «Une jeune fille ne doit pas se baigner». Il mourut en 420, avec le titre de «ecclesiasticorum lumen magistrorum» et de «doctor maximus».

[1] Les Arts anciens de Flandre. Éd. Tulpinck, Bruges 1904.

VII.

Il nous reste à parler des portraits de Quinten. L'homme qui avait créé des tableaux de caractère comme les Changeurs et St-Jérôme, et les types de l'autel d'Anvers ou de celui de Louvain, devait naturellement être doué d'une manière merveilleuse pour la représentation proprement dite de l'homme. Aussi est-il bien regrettable que les portraits authentiques, exécutés de sa main, soient aujourd'hui si rares. — Il y a d'ailleurs peu de chances que la liste s'en accroisse grâce à des attributions nouvelles, puisqu'au contraire il faut sensiblement réduire le nombre de ceux qui passent à l'heure actuelle pour être de lui. Le peu qui reste est d'autant plus important, et compte parmi ce que l'art du portrait a jamais produit de mieux, comparable aux plus belles créations d'Holbein, et jouissant d'une réputation universelle pour ses éminentes qualités.

Pour commencer notre triage, nous devons écarter les prétendus portraits de Quinten et de sa femme aux Offices. — Ils sont vraisemblablement dus à Joost Van Cleve, le même maître qui a peint la Madeleine conservée dans la même salle. Sa manière molle et douce n'a aucun rapport avec Quinten, quoique l'influence de celui-ci sur Cleve ait été considérable. D'autre part, l'homme qui y est représenté n'offre pas la moindre ressemblance avec la gravure de chez Lampsonius. C'est un bourgeois sanguin, carré et solide et non point un artiste. On peut en dire autant de l'autre prétendu portrait de Matsys par lui-même, plus petit, qui se trouve dans la célèbre collection des Offices. Peut-

être aussi Cleve ou B. van Orley est-il l'auteur d'un autre portrait bien connu, qui a été longtemps attribué à Quinten Matsys, celui du Chancelier Carondelet à Munich. C'est une bonne étude, mais le manque de relief, le coloris éteint et peut-être aussi la petite image de piété, pendue au mur, qui paraît bien moderne, doivent être rapportés à un peintre plus récent que le vieux ferronnier. Carondelet mourut en 1543, donc treize ans après Quinten, à l'âge de soixante-seize ans. (Bode, Repert. V, 405).

Beaucoup plus caractéristique de l'art de Matsys est un Chanoine à la galerie Liechtenstein de Vienne (autrefois appelé Gardner, évêque de Winchester).[1] C'est le portrait à mi-corps[2] d'un homme d'âge moyen, qui tient dans la main gauche un livre posé sur une balustrade, et, dans la droite, une paire de lorgnons. La netteté et la majeste avec lesquelles les contours se dessinent sur les paysages du fond rappellent les plus grands modèles italiens. Les arbres des côtés se dressent aussi contre le ciel bleu avec des silhouettes presque ombriennes. Mais si la disposition de la scène peut paraître étrangère, la figure humaine est conçue d'une manière exclusivement septentrionale; pas de mysticisme, pas de pose, tout est tranquille, mesuré, étroitement objectif et d'une grande profondeur psychologique. Le mouvement instantané est saisi sur la toile en quelques traits grandioses d'une touche sculpturale, mais il y a dans ces lignes toute la richesse de nuance du peintre, avec le chatoiement des étoffes et les transitions délicates. Il faut surtout remarquer la carnation et la comparer avec les portraits du même temps. Quelle ampleur dans le dessin des muscles jointe à tant de netteté! Mais plus que tout cela il faut considérer ce qu'il y a

[1] Il est fait mention de portraits dans plusieurs anciens testaments, mais malheureusement on y apprend rarement le nom du personnage représenté. Plusieurs familles d'Anvers possédaient des «conterfeytsels en tronien» de Meester Quinten (Van Branden).

[2] Suivant Wurzbach, peut-être un des personnages de la suite de Thomas Morus lors de son voyage à Bruges en 1514. C'étaient Cuthbert Tunstall, plus tard évêque de Durham, Richard Sampson, Thomas Spynell et John Clifford.

d'intellectuel dans la conception, d'immédiat et d'intuitif dans l'expression et le regard, cette admiration pour l'homme propre à la Renaissance, avec une psychologie purement septentrionale, qui est sans doute bien lourde et bien pesante en comparaison de celle du midi, mais qui, à sa manière, est aussi profonde. — Parent par l'idée et le geste est le portrait du «Myope» à Francfort, Staedelsches Institut. Peut-être n'est-il pas tout à fait aussi important comme document, étant d'une conception plus physiologique, mais par le sentiment de la réalité, la netteté et ce qu'on a appellé la «tactil value» il est d'un art aussi élevé.[1]

Une mention spéciale est méritée par l'étude qui se trouve chez Mme André à Paris, portant la signature: Quintinus Metsys pingebat 1513. C'est un homme âgé, coiffé d'une haute casquette avec un nez sémitique et un double menton, un air de caricature ou du moins de laideur poussée à l'extrême. Ce portrait est surtout voisin de quelques dessins qui, dans d'autres collections, sont attribués à Quinten Matsys, notamment trois têtes à Chantilly qui rappellent de très près les études de caricatures de Vinci. Il y en a d'autres à Dresde et à Munich. Les premières ont été publiées par Woermann, et, dernièrement, W. Valentiner a attribué à Matsys quelques feuilles représentant des paysans ivres, aux Offices, jusque-là connus sous le nom de Breughel (Œuvres satiriques de Quentin Metsys. Les arts anciens de Flandre, éd. Tulpinck, Bruges 1904). Malheureusement toutes ces attributions sont bien problématiques, du moins en ce qui concerne les dessins des Offices, mais le fait essentiel est acquis, à savoir que Quinten s'est occupé de caricature, et qu'en cela, comme en beaucoup d'autres choses, il rappelle Vinci, dont d'ailleurs il n'ignorait peut-être pas les dessins satiriques. Il avait montré ces dispositions spéciales dans ses tableaux de genre et aussi dans ses tableaux religieux. Aussi est-il dom-

[1] Le même homme, un peu plus âgé, est représenté dans un petit tableau du Louvre (No 2204a).

mage que nous ayons conservé si peu de cette partie de son œuvre; il nous faut regretter d'avoir perdu une très intéressante galerie de portraits, encore que Matsys n'ait pas dessiné comme Vinci, le Dante en caricature.

Fornenbergh vit à Aelst: «eenighe ouwbollighe Monstreuse Tronyen mans en frouwen» par Q. Matsys. Les deux tableaux du palais Doria à Rome, l'un représentant les Changeurs, l'autre les Hypocrites, me paraissent moins bons qu'on ne le dit ordinairement; peut-être sont-ce là des images d'atelier. Waagen attribuait à Quinten Matsys la caricature d'une vilaine vieille de grand format, chez Danby Seymour (Waagen Treasures), rappelant Vinci. De plus, une vieille femme à la poitrine nue est mentionnée, suivant des auteurs autrichiens, dans l'inventaire de l'archiduc Léopold Guillaume.[1]

L'homme le plus illustre que Quinten eut l'occasion de peindre fut Érasme. Le grand humaniste était l'ami de Quinten, et cela eut naturellement une grande importance pour l'artiste. Érasme a, à plusieurs reprises, visité la ville natale de Matsys, Louvain; c'est peut-être là qu'ils ont noué connaissance, ou à Anvers.

C'est à Louvain qu'Érasme écrivit son Enchiridion ou poignard du guerrier chrétien, dans lequel un savant de ses amis trouvait plus de religion que chez l'auteur lui-même. C'est encore là qu'il écrivit son panégyrique de Philippe de Bourgogne, dont il donna lecture lors de la célèbre entrée de celui-ci à

---

[1] D'après une communication de M. H.-J. Weale (Burl. Mag., Oct. 1908) il se trouvait dans la collection de Jérôme van Winge, chanoine de la cathédrale de Tournay depuis 1591, entre autres les choses suivantes:

Item, un visage d'un vieillard riant, en huile sur papier, attaché sur aisselle; extrêmement bien fait par maître Quentin, à moy donné par mon cousin et cousines van Sestich pour une mémoire de feu leur frère Jan, en Aoust 1616. A quoy ay fait faire en Anvers un chassis en ébène qui me couste 3½ florins.

Item, un tableau enchassé, sur aisselle, en huyle, le pourtrait d'un bourguemestre de Cologne, fait par van Eyck, ou contrefait sur la peinture de van Eyck par Quentin. A moy donné par mes susdits cousins pour mémoire de feu leur mère, ma tante, en Aoust 1616.

Bruxelles en 1504. Il n'aimait pas au début les théologiens de Louvain, mais il se réconcilia avec eux à son second voyage en 1517, et, depuis, il avait coutume de dire qu'on ne trouvait point à Louvain moins de science qu'à Paris, mais moins de sophistique et de vanité. Il y était encore en 1521, quand il se rendit à Anvers et, de là, à Bâle. Même pendant son séjour en Suisse, Érasme conservait le souvenir fidèle de son ami Matsys, comme le montre la lettre de recommandation pour celui-ci que reçut Holbein lorsqu'il devait partir en Angleterre.

Quinten avait au moins deux fois fait le portrait d'Érasme, sur un médaillon et à l'huile, comme Érasme le dit expressément dans ses lettres. Sur le tableau surtout nous avons quelques détails intéressants dans la correspondance d'Érasme avec Thomas Morus, qui mérite d'être citée encore une fois.[1] Érasme avait fait au printemps 1517 un voyage en Angleterre. Après son retour, il écrit dans une lettre à Morus:

«Petrus Aegidius, secrétaire de la ville d'Anvers et moi nous faisons peindre sur la même toile et nous te ferons cadeau dans très peu de temps de nos portraits. Malheureusement, en revenant ici, j'ai trouvé Petrus sérieusement atteint d'une maladie dont il n'est pas complètement remis; pour moi, je vais assez bien, mais mon médecin, je ne sais pourquoi, m'a ordonné deux pilules laxatives. C'était assez sot à lui de me faire cette ordonnance, mais encore plus sot à moi de la suivre. Mon portrait était commencé, mais quand je vins chez le peintre après avoir pris médecine, il me dit que je n'avais plus le même visage, on dut remettre le portrait pour quelques jours jusqu'à ce que je fusse un peu mieux.»

Le 16 Juillet, Morus répond qu'il attend le tableau avec impatience et qu'il maudit la cause de ce retard.

---

[1] Er op. III, 1639. B. Hymans, Bull. d. com. d'art, 1877. Quentin Metsys et son portrait d'Érasme. Woltmann, Holbein und seine Zeit. Haarhaus, Die Bildnisse des Erasmus, Z. f. b. K. 1898, 42, ss. Van Even, École de Louvain.

Érasme écrivit alors à Aegidius d'engager Quinten à se presser. Par distraction, Érasme a daté sa lettre de 1518, au lieu de 1517; cela lui arrive souvent.

Le 8 Septembre, Érasme écrit à Morus que le portrait est parti, les frais avaient été répartis entre Aegidius et lui. Morus était alors à Calais, qui appartenait à l'Angleterre, et c'est là qu'il reçut les portraits (Toute cette correspondance est citée par Woltmann et Hymans.)

Le 6 Octobre, Morus écrit à Aegidius et à Érasme qu'il a reçu le tableau, et il ajoute quelques vers. Les vers portent comme en-tête:

Vers écrits sur un diptyque (in tabulam duplicem) dans lequel Érasme et Pierre Aegidius sont représentés par l'excellent peintre Quinten. Le premier commence sa paraphrase de l'Épître aux Romains, près de lui sont des livres dont on voit les titres. Le second tient une lettre, dont l'adresse est de la main de Morus, et que le peintre a également reproduite. Suivent les vers:

«Quinten, régénérateur de l'art antique, qui ne le cèdes en rien au grand Apelle, toi qui excelles à donner la vie à des lignes immobiles par le jeu mystérieux des couleurs . . . Si les siècles à venir conservent le moindre goût pour les beaux-arts, si le terrible Mars ne triomphe pas de Minerve, quel ne sera pas le prix d'un tel tableau pour la postérité?»

Morus dit avec modestie que ces vers sont médiocres, et il n'a pas tout à fait tort. Le nom d'Apelle revient comme un refrain dans tous les panégyriques, et il est donné à tous les peintres de la Renaissance. Morus est mieux inspiré pour ce qui touche la valeur du tableau aux yeux de la postérité. Il ajoute en post-scriptum:

«Notre Quinten a vraiment rendu tout à la perfection; mais il me paraît surtout un prodigieux faussaire, car il a imité la suscription de ma lettre à toi avec une telle habileté que je ne saurais moi-même la refaire ainsi; c'est pourquoi je te prie de me renvoyer la lettre, si Quinten et toi n'en faites pas usage.

Placée à côté du tableau, elle doublera le prodige. Si elle n'existe plus ou si elle peut vous être utile, je tâcherai à mon tour de contrefaire le contrefacteur.»

On croyait avoir retrouvé ces portraits dans un diptyque appartenant à lord Radnor à Longford Castle. Aegidius a la main sur un livre portant l'inscription grecque Antibarbaroi; la lettre qu'il tient porte aussi une inscription: «Viro litteratissimo Petro Egidio amico carissimo antwerpiae (?).» Si ce portrait offre quelque ressemblance avec la description de Morus, ce n'est pas le cas pour celui d'Érasme. Il porte du reste la date tardive de MDXXIII. Par contre, la description convient à un autre tableau d'Érasme, à Hampton Court, qui d'ailleurs n'a pas assez de valeur artistique pour être autre chose qu'une copie. Les livres du fond sont l'Enconium Moriae paru en 1511, le Lucien de 1514, le Nouveau Testament et le St-Jérôme de 1518. C'est-à-dire tous les ouvrages les plus importants d'Érasme qui avaient paru au moment où Matsys peignait son portrait. Ce tableau doit donc être une copie relativement fidèle, bien que sans grande valeur artistique, avec plus d'une erreur dans l'interprétation des inscriptions, et d'ailleurs assez abîmée. Sensiblement meilleure est la réplique du portrait d'Aegidius qui se trouve à Anvers. Elle a longtemps passé pour un portrait d'Érasme lui-même, et il y a assurément une ressemblance dans ces traits affinés et spirituels, mais on ne saurait plus douter que ce tableau ne représente le savant secrétaire de la ville d'Anvers.

Il nous montre un jeune humaniste appuyé sur son bureau, enveloppé dans un habit aux bords fourrés qui protège son corps mince et délicat. Dans sa maigre main gauche il tient la lettre en question, l'autre reposant sur un livre rouge. Sous son gros bonnet noir, on voit un visage mince et pâle, encadré de boucles brunes, plein d'une vie débordante.

Le fait que ce tableau a passé si longtemps pour un Holbein, montre combien ce maître tenait de Matsys. Il lui res-

semble tant qu'il va jusqu'à prendre ses fautes. Le manque de perspective qui fait que le fond paraît tout contre le personnage représenté, se retrouve encore plus marqué chez le portrait de Gisze et dans d'autres tableaux de Holbein.

Il y a quelques années, le bruit courut que le portrait d'Érasme peint pour Morus aurait été retrouvé chez le Comte Stroganoff à Rome. Bien qu'il y ait longtemps que je n'ai examiné cette œuvre sur place, je dois constater que cela n'est pas très sûr, vu que le tableau du palais Stroganoff ne porte pas du tout les inscriptions susnommées, et il est bien difficile de supposer qu'elles aient été tout à fait effacées, alors que le reste de la peinture est à peu près intact. Par contre, nous avons probablement affaire à une œuvre de Matsys et non des moindres. Le tableau rappelle d'assez près l'interprétation de Holbein au Louvre, c'est-à-dire que le personnage écrit assis, quoique tourné du côté opposé; il manque tout à fait de date et de signature.

Érasme paraît avoir de 40 à 50 ans, et il est d'apparence plus robuste qu'Aegidius. Comme devant le tableau de Holbein, on sent que le peintre n'a peut-être pas su priser à sa juste valeur toute la finesse intellectuelle du savant.

Mais tout ce qu'un œil exercé, une main sûre et une culture humaniste très profonde, bien que limitée, ont pu produire, Quinten l'a donné aussi bien que Holbein.

C'est le grand Érasme tel que nous l'imaginons dans ses jours encore jeunes, avec son menton et son nez pointus, ses lèvres minces qui rappellent son cousin puîné Voltaire, à qui ressemble aussi Aegidius; mais son regard est plus doux et plus attirant. Il n'y a aucune amertume dans l'ironie sage qui conçut l'Éloge de la Folie.

C'est là un des plus vieux portraits d'Érasme que nous connaissions. Il ressort d'un passage de la correspondance que Quinten avait aussi reproduit les traits d'Érasme sur une mé-

daille ou un médaillon.[1] On a cru pouvoir l'identifier avec un portrait en relief de 1519 à Bâle, qui, au verso, porte un Dieu Terme avec l'inscription: «Concedo nulli» et «mora ultima linea rerum». Il ressort pourtant des recherches de Simonis que ce portrait, dont il y a des répliques à la Haye, Bruxelles, etc. . . . serait plutôt de Johannes Secundus, sans doute d'après Matsys.[2]

Par contre, nous devons regarder comme des œuvres authentiques de Quinten les deux médailles le représentant, lui et sa sœur Christine, médailles qui se trouvent reproduites dans l'intéressant ouvrage de Simonis. Elles font preuve d'un art du relief tout à fait excellent, la sœur est de face et on lit l'inscription: Cristina Metsys et la date 1491. Quinten lui-même est de profil, comme sur la gravure de Wiericx, mais en sens inverse et porte l'inscription: Quintinus Metsys 1495.[3]

A côté de ces œuvres, il faut peut-être nommer un portrait, à Bruxelles, qui passait autrefois pour représenter un fonctionnaire de Charles-Quint, et qui par la technique est très voisin de l'Érasme, notamment par le style des habits et des mains. La toile représente un viellard avec un visage sans barbe et blême; la chevelure est grisonnante et taillée au-dessous des oreilles; sur la tête, une barette noire. Le regard est droit, fatigué et pensif. La main droite est posée sur une ordonnance royale à moitié rédigée, qui commence par ces mots: «Charles par la grâce du Dieu», et au mur pend un autre document analogue, libellé par Maximilien, seigneur de Brabant et de Flandre. Au fond, une bibliothèque chargée de papiers et de livres, qui sont bien en rapport avec la physionomie de fonctionnaire, ses

---

[1] Alex. Pinchart: Histoire de la gravure des médailles en Belgique, Bruxelles 1870.

[2] Julien Simonis: L'art du médailleur en Belgique, Bruxelles 1904. — Reproduction chez Haarhaus, op. cit. Z. f. b. K. 1898, et dans le Museum de Spemann, V.

[3] La médaille dans la Coll. Mayer v. d. Bergh, Anvers. L'autre chez M. Picqué à Bruxelles.

narines et ses lèvres pincées. Suivant Hymans, d'ailleurs, c'est un architecte, et il semble que le compas et l'équerre pendus au mur plaident pour cette hypothèse. L'authenticité est assurément quelque peu douteuse, mais la disposition du fond, la carnation et les étoffes rappellent de près Matsys. Il est à noter que le tableau n'est pas en parfait état.[1]

Je daterais volontiers ce portrait — s'il était de Matsys — de quelques années plus tard que l'Érasme. L'artiste ne s'est pas élevé plus haut, mais il a pris davantage conscience de ses moyens, il a trouvé une nouvelle manière de rendre le fond vivant, de le reculer et de résoudre le problème de la perspective. Il le fait en donnant des coins à la bibliothèque et en plaçant une fenêtre au-dessus. Le problème n'est pas encore pleinement résolu, et l'homme paraît comme comprimé dans l'espace, mais il y a quand même un progrès sensible. La carnation pâle du visage, avec la barbe d'un gris à peine visible, est tout à fait d'un maître. Ailleurs, la carnation n'est pas toujours le côté fort de Quinten.

Assurément cette liste n'est pas tout à fait complète, mais, jusqu'à nouvel ordre, elle forme le seul fond solide pour juger Quinten comme portraitiste. Sa principale qualité est l'impartialité et l'objectivité. L'artiste n'est qu'un œil et semble craindre de laisser paraître soit sa sympathie, soit son antipathie pour son sujet.

Il atteint le plus haut degré de virtuosité dans l'art de saisir tous les détails caractéristiques de l'apperence extérieure, gestes et jeux de physionomie, et, malgré tout, ses tableaux sont en une certaine manière impénétrables, ce qui parfois nous fait douter si l'artiste a vraiment réussi à entrer dans l'intimité psychologique du personnage.

Cela est surtout vrai lorsqu'il s'agit d'une personnalité aussi éminente et aussi compliquée qu'Érasme, devant qui tous les

---

[1] M. Georges Hulin de Loo l'attribue à B. Van Orley.

peintres, même Holbein, devaient sentir les bornes de leur puissance. Mais, même devant des hommes moins considérables, l'artiste gardait une certaine réserve, plutôt à dessein, assurément, que par impuissance, car nous savons que son esprit ne manquait nullement de ressources; comme poète et comme humaniste il s'intéressait certainement à la psychologie des personnages. Il aime lui-même à vivre isolé et en paix, aussi ne se permet-il aucune indiscrétion. Un portrait comme le «Myope» de Francfort nous laisse malgré toute sa pénétration tout à fait ignorants du moi intime du personnage, et même le magistral prélat de Vienne n'oublie pas devant le spectateur de conserver la réserve et la dignité qui conviennent à une personnalité officielle.

Le portrait d'Aegidius forme une exception: il donne moins que tout autre l'impression d'avoir été commandé à l'auteur. Peut-être cela dépend-il de ce qu'Aegidius vécut réellement dans l'entourage de l'artiste, et de ce qu'ils étaient unis pas des liens de sympathie: du moins y a-t-il peu de tableaux soit de la Renaissance, soit postérieurs, qui fassent preuve d'une compréhension plus intime du personnage, d'une intelligence aussi vive que ce portrait du savant secrétaire d'Anvers.

En général, le propre de l'art septentrional n'était pas de garder une réserve excessive vis-à-vis de ses modèles, et Quinten a peut-être en cela comme en beaucoup d'autres choses été influencé par l'art italien. Pour l'Italien, l'individu a toujours été bien plutôt une idée qu'un phénomène, et il néglige volontiers certaines idiosyncrasies pour pouvoir mieux fixer ce qu'il y a de typique et de constant. Il n'avait pas moins de goût pour le réalisme, mais il lui attribuait une autre signification que l'habitant du Nord. Il n'abordait pas son modèle en pleine vie avec des questions trop indiscrètes, mais il laissait volontiers la personnalité se manifester à un moment favorable. Si pénétrant fût-on dans les détails, l'ensemble était toujours retenu par un certain rythme dans un système fermé, avec des contours bien

délimités. Le célèbre réalisme florentin du quattrocento ne fut jamais une analyse purement objective, toujours le but esthétique fut l'essentiel, toujours on venait du général au spécial, à l'encontre des septentrionaux, dont la technique consistait parfois en une simple juxtaposition de détails. Il appartenait aux heureuses dispositions naturelles des Italiens de savoir discerner l'essentiel de l'accessoire; ils savaient concentrer l'expression dans une ligne caractéristique, dans un regard d'une ardeur inoubliable ou tout simplement dans une attitude splendide d'originalité.

Pour que les septentrionaux apprissent cet art, il n'était point besoin seulement de leur naturelle intensité de conception, mais il leur fallait aussi se mettre à l'école de l'Italie. Cet apprentissage, Quinten Matsys l'a fait, et c'est pourquoi il n'est plus réaliste de la même manière qu'un Jan van Eyck. A l'exemple des Italiens, il prend pour point de départ, dans ses meilleures œuvres, l'apparition totale du personnage.

Le plus heureux résultat nous apparaît dans le portrait du prélat de Vienne. Si on le compare avec une des meilleures productions de l'âge antérieur, le Nieuwenhowen de Memling, on comprend mieux comme il est grandement conçu, comme il caractérise la libre et grandiose idée que la Renaissance eut de l'homme.[1]

Le célèbre portrait de Quinten par lui-même, dont il fit présent à la confrérie de Saint-Luc, et qui se trouva depuis à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, est malheureusement perdu. Il fut enlevé en 1794 par les commissaires de la République Française. Mais on ne le retrouva pas quand les tableaux trans-

[1] La renommée de Quinten comme portraitiste nous est confirmée de plusieurs manières; par exemple, suivant Allen, il peignit le portrait du roi Christian II de Danemark pendant le séjour de celui-ci à Anvers en 1521. On croit avoir retrouvé une copie de cette œuvre à Rosenborg (Copenhague). A dire vrai, cette copie est très faible et tient peu de Quinten Matsys.

Lund: Danske malede portraeter. Allen: Breve og aktstykker «Meer betalt mester Quintyn de maeler t'Antwerpen van myns g. h. k. Ansicht the conterfeyten, als ick anders niet weet, 20 gulden.»

portés en France furent repris. Vraisemblablement il n'était jamais parvenu jusqu'à Paris.[1]

Quelques-uns le croient reproduit dans une gravure de Wiericx, qui se retrouve dans la collection de Lampsonius et qui rend la physionomie un peu froide et sans nuances, mais en somme bien caractérisée par un profil énergique.

Hymans crut, il y a plusieurs années, avoir retrouvé l'original à Francfort et écrivit une étude là-dessus dans De Vlaamsche School 1891 «Het portret van Quinten Matsys door hem zelve geschilderd.» Ce tableau, qui dans le Stædelsche Institut est attribué à Bartel Bruyn, et qui porte dans le catalogue le numéro 96 A, ne nous touche pas. Il est visiblement d'une époque plus récente, comme l'inscription qu'il porte et que voici:

«Connubialis amor / de mulcibre fecit Apellem /
Quintinus Met: / Siis jncompara — / bilis artis
Pictori / admiratrix gra / — taq(ue) posteritas
Anno post obi — / — tum saeculari / MDCXXIX.»
(hauteur 32 cm., largeur 27 cm.)

La première ligne est tout à fait identique à celle qu'on lit sous le profil de Quinten taillé dans la pierre devant Notre-Dame d'Anvers.[2] Nous devons donc avoir affaire à un portrait posthume.

Par contre, je crois avoir retrouvé les traits de Quinten dans un dessin de l'Albertine, qui est attribué sans raison à Memling et passe pour représenter un orfèvre.

Il est exécuté à la pointe d'argent et doit en effet être un portrait authentique de Quinten par un artiste inconnu. Il représente un homme dans la force de l'âge, avec les bras appuyés sur une balustrade (attitude italienne), la main droite tenant une figure sculptée avec une banderolle (cette figure est à com-

---

[1] Peut-être n'était-ce pas là un tableau, mais une médaille, identique à celle dont il a été question.

[2] Le monument fut érigé en 1629 par Corneille Van der Geest et reproduit dans le catalogue du musée d'antiquités du Steen à Anvers, page 125.

parer avec celle qui couronne le puits d'Anvers). Le personnage en question porte un haut bonnet sur une tête virile avec des traits fortement marqués. Le visage manque de barbe, mais est encadré par une chevelure toute bouclée, les yeux sont à demi fermés comme ceux d'un artiste en observation, avec un regard d'une pénétration à laquelle rien n'échappe. La physionomie exprime une sérenité consciente d'elle-même et une parfaite maturité. Le nez aquilin, les lèvres pincées et les yeux rendent la physionomie des plus expressives. Il faut remarquer ce goût pour un rythme caressant des lignes et pour la plasticité, qui rappelle de très près Dürer. L'exécution est d'une délicatesse merveilleuse.

C'est sous ces traits que les contemporains de Quinten se le représentaient, c'est-à-dire comme le prototype de tous les peintres, le Saint-Luc qu'ils peignaient sur leurs tableaux et qui, de fait, empruntait souvent, comme chez Mabuse, à dessein ou inconsciemment, les propres traits de Quinten. — Son propre Saint-Luc de Milan répond aussi à ce type, jusque dans la forme du bonnet.

Aucune reproduction ne peut être satisfaisante, les ombres les plus délicates disparaissent tout à fait, et les traits sont en général moins fins. Pas même celle qu'on trouve dans l'ouvrage de Schönbrunner et Meder n'est tout à fait réussie.

En outre, il y a à Copenhague un dessin malheureusement presque détruit à force de retouches, qui porte la signature: Quintin Messis alias Quintÿn de Smidt.

Ce portrait est d'une assez grande ressemblance et doit dater de la jeunesse de l'artiste. — Le personnage a un bonnet sur la tête, des cheveux abondants et bouclés qui cachent les oreilles, et un nez aquilin. Il n'est pourtant pas invraisemblable que le dessin soit dû à une main plus moderne; l'inscription est certainement plus récente, c'était primitivement un dessin à la pointe d'argent grossièrement retouché au plomb.

Quelque chose de la ressemblance première a pourtant subsisté, mais toute valeur artistique est détruite. Nous pouvons admettre comme certain, sans avoir besoin de le démontrer avec plus de précision, que Matsys, comme beaucoup d'autres grands artistes, a souvent donné à ses personnages ses propres traits. Nous l'avons déjà signalé à propos du retable de Ste-Anne, et on pourrait aussi montrer qu'un des types favoris de Matsys, qui revient constamment sous son pinceau, St-Jean, a beaucoup de sa chair et de son sang, mais cela saute encore davantage aux yeux dans la partie de son œuvre que nous allons examiner maintenant, partie indépendante, où il pouvait s'exprimer avec plus d'ampleur et moins de réserve.

VIII.

Ç'a été une énigme pour tous les historiens de voir que nous ne possédons ancune œuvre de Quinten appartenant à la dernière partie de sa vie, laquelle se prolongea jusqu'en 1530. Après les grands retables de 1511, ses tableaux se font de plus en plus rares, et après 1520 nous perdons toute trace de son activité. Il n'est pas peu étonnant qu'une création si abondante se soit soudain tarie, et l'on a imaginé que les ravages des iconoclastes avaient pris des proportions extraordinaires; on a mis aussi cette perte au compte du travail de destruction du temps. Il serait pourtant déplorable que toute trace de l'activité d'un homme puisse disparaître pour ainsi dire complètement. Quant à moi, je pense que la chose peut être expliquée d'une autre manière, à la suite de certaines observations jusque là négligées que j'ai faites au musée de Cluny.

On a vu plus haut que le musée de Dijon possède une toile de Ste-Véronique en point des Gobelins d'après un dessin de Quinten Matsys. La tête du Christ se dessine sur une croix en fils d'or de dessin très travaillé; la toile elle-même semble être transparente et pendre sur un fond rouge dont le dessin paraît à travers; la bordure consiste en guirlandes de vigne entremêlées de fils d'or; les dimensions sont environ 3 pieds de haut et 2 pieds de large. La tête est tout à fait du même type que celui que nous avons vu dans les tableaux plus anciens de Matsys. Nul doute que l'origine de cette composition ne doive être rapportée au maître lui-même. Cela montre qu'un

certain nombre d'anciens critiques n'avaient pas tort, quand ils reconnaissaient dans certains Gobelins «une forte influence de Matsys», selon leur habituelle prudence d'expression (Michiels à propos des tapisseries d'Aix). D'ailleurs, on n'a jamais donné une définition plus exacte de cette influence. Notamment, je ne crois pas que personne ait jamais attaché au sérieux son nom à la grande collection de tapisseries représentant l'histoire de David au musée de Cluny, tapisseries que je crois dériver en quelque sorte de Quinten Matsys. M. Hymans dit qu'il a songé une fois à la possibilité d'admettre que Matsys ait collaboré à cette collection, mais il ne connaît aucun travail sérieux sur la question (comm. orale). Par contre, divers autres peintres ont souvent été nommés, en dernier lieu maître Philippe et Jean de Room.

La collection comprend dix tapisseries, dont voici les sujets:

6304. David conduit l'arche à Jérusalem. Mort de Huza.

Ceci se rapporte au livre de Samuel II, 6:

«3. Et ils mirent l'arche de Dieu sur un chariot tout neuf, et ils l'emmenèrent de la maison d'Abinadab qui était au coteau; et Huza et Ahjo, enfants d'Abinadab, conduisaient le chariot.

5. Et David et toute la maison d'Israël jouaient devant l'Éternel de toutes sortes d'instruments de bois de sapin, et des harpes, des lyres, des tambours, des sistres et des cymbales.

6. Et quand ils furent venus jusqu'à l'aire de Nacon, Huza porta sa main à l'arche de Dieu et la retint, parce que les bœufs avaient glissé.

7. Et la colère de l'Éternel s'embrasa contre Huza, et Dieu le frappa là, à cause de son indiscrétion, et il mourut là, près de l'arche de Dieu.

14. Et David dansait de toute sa force devant le Seigneur, et il était ceint d'un éphod de lin.

15. Ainsi David et tout Israël conduisaient l'arche du Seigneur avec des cris de joie et au son des trompettes.

16. Mais, comme l'arche de l'Éternel entrait dans la ville de David, Michal, fille de Saül, regardant par la fenêtre, vit le roi David dansant de toute sa force devant l'Éternel, et elle le méprisa dans son cœur.

20. Puis David s'en retourna pour bénir sa maison, et Michal, fille de Saül, vint au-devant de lui et dit: «Le roi d'Israël s'est fait aujourd'hui beaucoup d'honneur en se découvrant devant les yeux des servantes et des serviteurs sans en avoir honte, comme ferait un fou.»

21. Alors David dit à Michal: «Ça été devant l'Éternel, qui m'a choisi plutôt que ton père et que toute sa maison, et qui m'a commandé d'être le conducteur de son peuple d'Israël: c'est pourquoi je me réjouirai devant l'Éternel;

22. Je me rendrai encore plus vil que je n'ai paru, et je m'estimerai encore moins, et cependant je m'en ferai un honneur devant les servantes dont tu as parlé.

23. Et Michal, fille de Saül, n'eut pas d'enfant jusqu'au jour de sa mort.»

Plus loin dans le coin, à gauche, on lit une inscription en quatre lignes qui a trait à cette tapisserie et aux trois suivantes:

«Ducitur archa sternitur Osa. Rex David hosti bella parat. Obsidet urbem plebs animosa. Betsabee se fonte lavat.»

Cette grande foule d'hommes donne à l'artiste l'occasion de représenter plus de visages caractéristiques et de satisfaire son amour pour les vêtements et les joyaux somptueux. La soie brochée et le velours donnent une impression de surabondance remarquable, surtout dans les effets de soie qui chatoie avec des teintes vertes et rouges. D'ailleurs, ce n'est pas seulement

l'étoffe qui est remarquable dans ces vêtements, mais aussi la manière dont les personnages les portent, dénote un progrès marqué. La préciosité du gothique flamboyant tend à disparaître, les personnages ont des mouvements dignes et pondérés, ils foulent la terre comme des êtres conscients de leur réalité, et ils n'ont rien de flottant dans leur tenue. Plus d'un s'entend à se draper avec art dans son manteau, en un geste qui donne un avant-goût de la grandezza italienne.

D'ailleurs, nous retrouvons ici tous les éléments étrangers que nous avons déjà reconnus, les parures exotiques et l'architecture fantastique. Mais tout cela sans exagération, fondu en un tout harmonieux, formant un monde merveilleux avec comme un air de légende, analogue au monde réel, sans jamais toucher l'impossible. La partie la plus réaliste de cette composition plus particulièrement ornementale est le style de différents visages. On ne peut s'empêcher d'admirer une figure comme la fille de Saül et la psychologie toute-puissante qui a rendu son expression de mépris.

A gauche, au-dessus du tableau qui porte l'inscription, la tapisserie a un motif curieux: un prophète qui écrit assis dans son cabinet de travail: en réalité, ce motif est simplement une variante du St-Jérôme, et l'intérieur est celui que nous connaissons. Une preuve de la grande vitalité de ce sujet est précisément qu'on le retrouve dans une œuvre comme celle-ci. Le tableau n'est relié au reste que par la magnifique bordure qui leur est commune, ornée de guirlandes de vignes et de grappes en pur style Renaissance.

6305. David voit Bethsabée à la fontaine et envoie un messager la chercher.

David paraît au balcon de son palais au bas duquel est rassemblée une grande foule; loin du palais, un groupe de femmes autour d'une fontaine gothique, parmi ces femmes, Bethsabée, qui est censée se baigner dans la fontaine, quoiqu'elle ne soit pas du tout nue, mais revêtue d'un habit brodé d'or, avec

un manteau; plusieurs des figures sont empruntées au tableau précédent. A l'arrière-plan, un paysage, et, tout à fait au fond, la même exubérance de fleurs et de verdure que nous avons déjà trouvée à Bruges. Il faut aussi noter les petites figures sculptées sur les piédestaux, qui rappellent l'homme du puits d'Anvers attribué depuis longtemps à Quinten Matsys.[1]

6306. Urie reçoit de David un message pour Joab, et il part pour la guerre après avoir pris congé de Bethsabée. Le carré du milieu représente David à la salle du trône, entouré de sa cour et tendant une lettre à Urie agenouillé. Le type du roi n'est pas sans analogie avec l'Hérode du retable d'Anvers.

A droite de ce tableau, on voit la scène des adieux entre Urie et Bethsabée. Le premier est à cheval, complètement équipé et prêt à sortir au galop par la porte de la ville. Derrière lui se tient son écuyer, et devant lui chevauche son escorte; le panache flottant au vent, son cheval de bataille se pavane sous son harnachement chargé d'or, et le cavalier peut à peine se tourner sous son armure pesante. Il tend la main en signe d'adieu à Bethsabée, qui l'a suivi sur la route entre deux autres femmes, toutes vêtues de riches habits bourguignons. Les banderoles flottent, les arbres et le feuillage sont verdoyants, et l'on croit entendre le piétinement des chevaux. Derrière les tours du mur d'enceinte, on entrevoit une armée entière et une forêt de lances.

Cette scène si vivante répond à une autre, située de l'autre côté. Nous voyons un bâtiment étrange, selon la fantaisie de la Renaissance, et nous apercevons à l'intérieur d'une chambre David qui tient Bethsabée dans ses bras. Outre l'excellence

---

[1] Chez sir George Donaldson, à Londres, la même représentation, projet de modèle à l'encre de Chine et à la sépia. Hauteur O.m 40, largeur O.m 60. Une clôture de cinq pinacles avec des figurines de rois et de personnages qui tiennent un sceptre ou qui posent la main sur la garde de leur épée. Alternant avec ces pinacles, on voit quatre lions portant de petits étendards dont les lettres lues de gauche à droite forment le mot David.

des personnages, l'architecture est tout à fait remarquable. Nous retrouvons ces colonnes transparentes, aux veines fines, ici représentées dans l'étoffe avec une merveilleuse habileté. De plus, le toit et l'ornementation peuvent à la rigueur fournir l'occasion de certaines comparaisons.

6307. L'armée de Joab se prépare à attaquer la ville de Rabbath. Urie reprend ses armes.

Réplique à Padoue, Museo civico.

6308. Rabbath est pris par l'armée de Joab, puis pillé et brûlé. Mort d'Urie.

C'est là un tableau brillant, avec une grande foule de guerriers et une masse d'armes, de trésors d'or et d'argent. A gauche, un motif répondant à celui de la première tapisserie: un intérieur avec un prophète qui tient un livre devant lui. Au-dessous, l'inscription suivante: «Betsabee. Parit. Candida. Regi. — Prole. Nata. Obit. Fraudat. Uria. — Res. Est. Natha. Ait. Dissona. Regi. — Rabbath. Vi. Tenuit. Vastat. Et. Illam.»

6309. David, à sa cour, reçoit la nouvelle de la victoire de Joab et de la mort d'Urie.

6310. David sur son trône et entouré de sa cour reçoit Bethsabée.

6311. David apprend que l'enfant de Bethsabée est mort. Il entre dans le temple pour offrir un sacrifice, revient chez lui et reçoit du pain pour manger. Un messager arrive de la part de Joab, et David part pour Rabbath à la tête d'une armée.

Il est très curieux de remarquer le chien avec le collier, qu'on retrouve ailleurs, et qui est précisément le même que peignit Gérard David à Bruges. Ce chien immortel vit à travers toute la peinture du XVème et du XVIème siècle. Il se retrouve même dans la vieille tapisserie française de Boussac, qui est une des perles du musée de Cluny, connue sous le nom

de la Dame à la licorne. Partout, il semble appartenir à la même race et porte le même large collier.

6312. David, parmi ses guerriers, reçoit le butin de Rabbath.

Au fond, coupes de vin et de breuvage dans le même style que sur le volet gauche du retable d'Anvers.

6313. La grande angoisse de David.

Le prophète Nathan se présente et accuse David, qui est assis sur son trône avec Bethsabée à son côté; au-dessus des figures allégoriques: Contritio. Ira Dei. Misericordia. Sapientia. Penitentia. Luxuria.

Dans l'angle supérieur à gauche, Nathan, en prière, et, en bas du même côté, un personnage masculin, avec un turban et un manteau à traîne, portant sur une bande la devise suivante: «David A. Deo. Per. Natam. Correptus Penitet.» On est tenté de voir dans ce personnage un portrait de l'artiste.

C'est la plus grande de toutes les tapisseries, 8^m 36 sur 4^m 38.

En quelques endroits, on lit des lettres qui sont difficiles à expliquer et sans lien entre elles: deux bourses portent des broderies qui ressemblent aux lettres H ou M, et I. A. La bordure d'un vêtement peut être interprétée ainsi:

Q. A. N. L. H. M. A. C.

Ce que j'explique de la façon suivante:

Quintinus Antwerpiensis Lineavit.
H. M. A. Contexuit (?)

De toute cette série, on peut dire que c'est un chef-d'œuvre de peinture et de tapisserie. Les couleurs sont merveilleuses de pureté et d'harmonie. Grâce à l'insertion de fils d'or l'ensemble prend un ton doré; on a une impression de surabondance, de luxe, de fantaisie toute-puissante, avec une inépuisable richesse de forme. Les détails sont si nets que chaque pouce de toile, chaque caillou ou chaque brin d'herbe contient un enseignement artistique. Et, au point de vue purement

technique, jamais la peinture ni la tapisserie n'ont rien produit de mieux. C'est avec une véritable virtuosité que l'on a rendu ces masses de brocard, de soie et de velours. Ajoutez la magistrale composition des couleurs et des formes, la vivacité des contrastes et la puissance de l'exécution. La composition se conforme aux exigences décoratives de la tapisserie, c'est-à-dire à la nécessité de représenter tout, pour ainsi dire, sur le même plan. L'essentiel n'est point de donner l'illusion de la réalité, mais d'ornementer une surface.

Ce principe peut d'ailleurs se comprendre de diverses façons, et il y a encore un grand pas à faire pour arriver au libre rythme des tapisseries de Raphaël, par exemple. L'unité de la conception artistique n'est peut-être pas encore réalisée, elle existe pourtant comme possibilité.

Les détails sont au-dessus de toute louange, et contiennent de brillantes observations. Chaque figure prise à part forme un tout et a une physionomie qui lui est propre; il est à supposer que beaucoup sont des portraits, impossibles, il est vrai, à identifier. C'est par ces caractères fortement marqués et par la vivacité de la scène que le tout a une telle ressemblance avec un drame.

Les figures allégoriques elles aussi nous offrent des points de comparaison avec les moralités du moyen âge. Mais, au contraire des moralités, cette série, comme le retable d'Anvers, a une force dramatique qu'on serait tenté d'appeler shakespearienne. Du moins cet art se rapproche-t-il davantage de Shakespeare que ne le fait celui de Rembrandt, bien que ce dernier rapprochement ait souvent été fait. Mais peut-être a-t-il plus de rapport avec les plus anciens grands dramaturges de la Renaissance, avec les «chronicle-plays» si colorés et si mouvementés, avec les tragédies fantastiques, sanglantes et pleines d'action de Marlowe. —

Faute de documents, il n'est plus possible de déterminer exactement quelles furent les relations de Matsys avec l'artiste qui tissa la tapisserie; mais on ne saurait douter que l'inspiration

de ces œuvres ne vienne de lui, à tel point que même les détails concordent avec ses œuvres authentiques.

Une fois cela bien reconnu, nous pouvons nous faire une idée toute nouvelle des vingt dernières années de la vie de Quinten, dont jusqu'ici nous ne savions rien, et son œuvre nous paraît plus considérable que nous n'avions cru.

En effet, avec la collection de Cluny comme point de transition, nous pouvons sans difficulté trouver une quantité d'autres tapisseries qui montrent une plus ou moins grande parenté avec l'art de Matsys. Il semble qu'il ait exercé une influence énorme sur toute la tapisserie des Pays-Bas, mais il est impossible de la délimiter avec précision, et l'on ne peut dire avec certitude quelles œuvres ont été exécutées d'après les propres cartons du maître. On peut espérer que des recherches spéciales donneront un jour une solution à ce problème. Mais, en attendant, il nous suffira de jeter un coup d'œil d'ensemble sur les tapisseries que l'on pourrait examiner à propos de Matsys. La liste suivante n'est ni complète ni indiscutable; elle comprend à la fois des originaux et des travaux d'école, et surtout toutes sortes de tapisseries où l'on peut reconnaître à un degré quelconque l'influence de Matsys. La plupart se trouvent en Espagne, mais nous ne parlerons de celles-là qu'ensuite à propos de l'œuvre de Don Juan de Valencia.[1]

Jusqu'à nouvel ordre, il règne dans cette partie de l'histoire de l'art une obscurité effrayante. Destrée, dans son ouvrage sur l'exposition de Bruxelles,[2] compte, parmi les artistes qui ont travaillé pour des tapisseries, Rogier van der Weyden, Hugo v. d.

---

[1] Le plein pouvoir qu'Eric XIV de Suède avait confié à Paul Bucher «aus Antorff etzliche Tapetzierer und mahler zu werben und ins Reich zu bringen», comprenait aussi selon Böttiger la mission d'acheter des tapisseries. Mais la riche collection de l'État suédois consiste surtout en tapisseries plus récentes que l'époque de Matsys.

[2] Jos. Destrée, Tapisseries et sculptures bruxelloises à l'exposition d'art ancien bruxellois. Bruxelles 1906. G. van Oest et Cie.

Goes, Jean van Room, Maître Philippe, Bernard van Orley, Jean Vermeyen, Pedro Campaña, Michel Coxcie, etc., mais pas Quinten Matsys. En revanche, il attribue un certain nombre de tapisseries où l'on trouve l'influence de Quinten à un artiste jusqu'alors parfaitement inconnu, «Maître Philippe».[1] L'existence de ce maître est fondée sur un document révélé par Alexandre Pinchart et Van Even, tiré des comptes de la confrérie du Saint Sacrement de Saint-Pierre à Louvain et que je cite d'après la traduction française de Destrée. «Item, payé à maître Jean van Brussel, à Bruxelles, pour le projet d'après lequel notre modèle a été fait, $2^1/_2$ florins du Rhin. Il lui fut donné, en outre, deux pots de vin, cinq sous.

Item, payé à Philippe le peintre pour faire le modèle, $13^1/_2$ florins.

Item, encore donné à Philippe pour avoir apporté le modèle et l'avoir pendu dans l'église, dix sous.»

De plus, Destrée croit avoir retrouvé une œuvre du dit maître Philippe dans une tapisserie d'une rare beauté, représentant la Descente de Croix, au Musée du Cinquantenaire; il remarque à l'appui de sa thèse qu'un des personnages de droite porte un chaperon où on lit le mot: Philiepe. Peut-être ce détail a-t-il son importance, mais, comme Destrée le dit lui-même, le mot Philippe peut avoir un autre sens, comme Philippe de Bourgogne ou Philippe l'apôtre. Je pourrais ajouter que, même si le portrait représente Philippe l'artiste, nous ne pouvons savoir si c'est lui l'auteur de la tapisserie. Admettons-le cependant; même en ce cas nous devons nous attacher au groupe d'œuvres que Destrée, pour des raisons stylistiques, attribue au même maître que la Descente de Croix. Ce sont, par exemple, la communion de Herkenbald, au Musée du Cinquantenaire, la Présentation au Temple, chez M. Martin Leroy à Paris, le Combat des Vertus et des Vices, chez

[1] Destrée, Maître Philippe, Bulletin des musées royaux, 1903.

M. Goldschmidt à Francfort et l'Enfant Prodigue, chez M. Nardus à Arnonville.

Disons tout de suite que pas une seule œuvre de ce groupe n'a la valeur artistique de la Descente de Croix; pourtant A.-J. Wauters admit tout le groupe en y ajoutant même quelques autres œuvres, comme le Mariage et la Supplication de Mestra, dans le musée des Beaux-Arts; la seule nouveauté est qu'il a changé le nom de l'artiste remplaçant «Maître Philippe» par «Jean Van Room», vu qu'une des tapisseries du Musée du Cinquantenaire porte l'inscription «Jean V. Room». Destrée de son côté ajoute peu de foi à cette signature, mais par là même diminue la confiance que l'on peut avoir dans le mot «Philiepe».

Nous ne pouvons discuter cette question en détail. Il nous suffira de constater que tout ce groupe a subi plus ou moins l'influence de Quinten Matsys, et que l'œuvre qui l'emporte sur toutes les autres est la Descente de Croix. Il est assez bizarre que Destrée n'y trouve aucune ressemblance avec le style de Quinten. Il appelle l'un un «pathétique», l'autre une «sérénité». Il est à peine besoin de rappeler que les grands retables de Bruxelles et d'Anvers ont ces deux caractères extrêmes.

De plus, c'est surtout les types, particulièrement les types de femmes qui rappellent Quinten. Wauters, qui donne moins d'importance à des dissemblances de détail, compte dans le même groupe la collection du musée de Cluny. Destrée, au contraire, a bien vu l'impossibilité de la ranger sur le même plan que la Communion de Herkenbald et d'autres œuvres semblables; il se tire de cette difficulté en attribuant la collection de Cluny à un des émules de Maître Philippe, auquel il reconnaît plus de finesse qu'à l'auteur de la Communion. —

Nous n'avons pas besoin de montrer combien toutes ces hypothèses sont peu claires, et combien il est difficile, dans l'état actuel des recherches, d'arriver à un résultat définitif.

Il convient peut-être de signaler que Destrée a trouvé un fait intéressant à propos de la Descente de Croix; le groupe du milieu semble directement inspiré par le Pérugin de Florence, Galerie Ancienne et moderne. Ceci dit seulement pour la composition, car les types sont sensiblement différents. Nous avons du moins ici une donnée importante dans l'histoire de l'italianisme. Le chapitre suivant doit traiter des tapisseries de Raphaël et de l'inspiration que les artistes des Pays-Bas en ont tirée.

Je passe maintenant à une simple liste des autres œuvres qui auraient quelque intérêt pour des recherches sur cette question. On peut supposer qu'elles auraient pour résultat de nous faire admettre la participation de plusieurs personnalités.

Valenciennes. — «Le Tournoi» Expos, Paris 1900. Cette tapisserie est splendide, mais fortement retouchée. — Elle est tout entière entourée d'une bordure de 3 pieds de large, d'un bleu très riche, semé d'armoiries. Au premier plan, fourmillent des chevaliers avec des armures de fer et des spectateurs en habits de fête. Nous reconnaissons quelques-unes des figures qu'on voit sur les tribunes. Les armes, les lances, les épées, les chabraques, les plumets et les harnais des chevaux resplendissent de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Un effet remarquable est celui de l'acier qui luit sur la toile.

Il y a un mouvement inimitable dans ce tableau, un crépitement et un cliquetis d'épées et de harnais; au milieu de tout ce bruit court un petit chien qui aboie tout autour du terrain parsemé de lances brisées et de cottes écrasées.

Duc d'Ahrenberg. — Le roi Modus et la reine Ratio, Expos. Liège 1905, tiré du «Livre du roy Modus et de la royne Ratio». Cf. L'art ancien au pays de Liège N° 5348. Destrée, L'industrie de la tapisserie à Enghien.

Très peu de Matsys. Les types sont archaïques et traditionnels.

M. Lowengard, Paris. — Le fils perdu. C'est toute une collection disposée d'une façon dramatique, analogue à celle de Cluny.

La première tapisserie contient, par exemple, les épisodes suivants:

1) Il demande à son père son héritage.

2) Le père partage l'héritage.

3) Départ du fils.

4) Il est tenté par le monde et le plaisir et sur le point d'abandonner la chasteté, l'obéissance et la modération. (Observer les allégories.)

5) Vénus le conduit au milieu des péchés.

6) Il dissipe sa fortune au milieu des péchés et vit errant en pays étrangers.

7) Il est poursuivi par la Faim.

Cela me rappelle Shakespeare, Henri IV, acte II, scène I:

Madame Rapp. — «Par cette terre de Dieu que je foule, je serai obligé de mettre en gage mon argenterie et les tapisseries de mes salles à manger.» — Falstaff. «Des gobelets en verre, des gobelets en verre, c'est tout ce qu'il faut pour boire, et, pour tes murailles, quelque gentille petite drôlerie, ou l'histoire de l'Enfant Prodigue, ou une chasse allemande peinte à la détrempe valent un millier de ces tentures de lit et de ces tapisseries rongées des papillons.»

Dijon. Toile de Sainte Véronique. V. plus haut.

Aix en Provence. Cathédrale: Scènes de la vie du Christ.

Ibidem, Palais archiépiscopal. Scènes de la vie de Marie. Ces deux œuvres ont été attribuées à Q. Matsys par Michiels, non sans soulever des critiques. En effet, elles correspondent moins bien à son caractère que beaucoup d'autres. Les couleurs sont pâles et sèches, les figures anguleuses. Une des tapisseries de la cathédrale porte une inscription intéressante, malheureusement à demi effacée et difficile à déchiffrer. Destrée lit:

«. . . . . me fecit anno domini millesimo quingentesimo ondecimo». (?) Le nom est malheureusement effacé et pouvait suivant Destrée être soit celui de l'artiste soit celui du donateur.

(L'art flamand 1906, N° 1 et 2. Wauters. Les tapisseries bruxelloises, Bruxelles 1878.)

New-York. Pierpont Morgan. Le triomphe du Christ. Disposé en triptyque avec réminiscences du retable de Gand.

Paris. Madame André. Tableau de genre.

Munich. National Museum (19). Représentation allégorique de Homo, Justitia, Misericordia, etc.

Milan. Museo Poldi-Pezzoli. La reine de Saba et Salomon.

Bruxelles. Coll. de la ville. Bethsabée à la fontaine.

» Saint-Luc. Propriétaire inconnu, très intéressant.

Madrid. Musée national. L'annonciation. Petit format, carré.

» Coll. Valencia de Don Juan. Le couronnement de Marie et deux allégories.

Lyon. Musée. Allégorie.

Au South Kensington Museum se trouvent plusieurs tapisseries qui peuvent avoir un rapport plus ou moins lointain avec Matsys.

Entre autres:

Victoire de la Chasteté sur l'Amour.

Histoire d'Esther et d'Assuérus.

L'Amour, la Guerre et la Religion.

Dans la grande salle de Hampton-Court se trouvent de belles tapisseries d'Orley, qui montrent que cet artiste ne devait pas mal à Matsys. Il possède plus à fond les règles de composition de la Renaissance, aussi son style est-il très décoratif. La psychologie et sa dramatique sont au contraire sensiblement plus superficielles et plus froides. En tout cas, ce grand Hall avec tous ses gobelins est une salle splendide, unique, et quand la troupe de Shakespeare y jouait devant la cour, elle avait un cadre digne d'elle.

Du reste, il y a aussi à Hampton-Court des originaux de Matsys, savoir deux tapisseries représentant les sept péchés capitaux; toutes deux excellentes et pleines de fantaisie.

Les tapisseries de Hampton-Court sont assez mal conservées, mais, en revanche, moins restaurées que celles de Paris. C'est à de pareilles tapisseries que Shakespeare songeait, quand, dans Hamlet, il fait mourir Polonius derrière le rideau.

Une réminiscence lointaine de Matsys apparaît dans les 14 tapisseries de Lenoncourt, à la cathédrale de Reims. L'intérêt de ces œuvres et des autres que nous venons de citer, consiste principalement en ce qu'elles nous montrent les dernières limites de la sphère d'influence d'un artiste. Ce ne sont point seulement les originaux qui doivent attirer notre attention, lorsqu'il s'agit de caractériser un artiste.

Ce qui ressort surtout d'une étude formelle sur ces œuvres, c'est que le maître, au fur et à mesure que passent les années, s'attache toujours davantage à la décoration italienne; aussi y a-t-il intérêt à se reporter à la description que nous donne Fornenbergh des peintures décoratives qui ornent la maison de Quinten. C'est un de ses derniers ouvrages, et il le montre tout à fait attaché au classicisme:

«Peu s'en fallut que je n'eusse oublié de décrire la peinture appliquée par Quinten sur le mur de sa maison, dans la Schutters-Hofstraet, à St-Quentin. Il s'agit d'une frise allant des fenêtres à l'extrémité opposée de la pièce. Cette œuvre, destinée à servir d'ornement, se compose de parties rondes et ovales, de grotesques, de festons et de décorations en forme de spirale, entrelacées de feuillages, parmi lesquels s'ébattent çà et là des enfants (putti): le tout est peint à la détrempe, blanc et noir. Dans le coin, à droite de la porte d'entrée, d'où part la frise, Quinten a exécuté des colonnes héraldiques impériales, entourées d'un ruban portant les mots «Plus ultra»; à côté, deux génies ou enfants tiennent les colonnes embrassées. Dans le coin opposé, Quinten pratiqua, près de la cheminé et au-dessus de la place occupée par la table, une petite galerie en saillie, représentant assises, l'une près de l'autre, quatre figurines en couleur, exécutant un quattuor de flûtes («spelende te-samen op

een Accoordt van Fluyten»). Toutefois, ces figurines, endommagées par le temps et par l'humidité, furent dans la suite recouvertes d'une autre peinture, mais tout le reste est bien conservé. Cette œuvre, large et géniale, a été exécutée avec des couleurs ternes («swadderigh»), et, pour cette raison, ne compte pas parmi les meilleures de Quinten. Par contre, elle appartient sûrement à ses dernières œuvres, puisque, comme elle le porte, elle fut exécutée en 1528, c'est-à-dire un an avant sa mort.[1] Le propriétaire de la maison en fait grand cas et la recommande tout particulièrement à la sollicitude de ses locataires.»[2]

Un groupe spécial de grande valeur et de grande portée est formé par les tapisseries conservées en Espagne. La plupart sont à la couronne d'Espagne et sont reproduites dans un ouvrage magnifique du comte Valencia de don Juan. Tapices de la corona de España. Madrid, 1903. Les traces de l'influence de Matsys se remarquent surtout dans les motifs suivants:

2. Messe de saint Grégoire. Œuvre mentionnée par Ferdinand V en 1505, comme présent de la princesse Jeanne à Isabelle la Catholique.

Elle se rapproche du premier style de Matsys, surtout du retable de Valladolid. Valencia la rapproche de l'école de Bruges, mais tout rappelle plutôt celle d'Anvers, peut-être même la présence des deux lettres A H.

3—6. Histoire de la Vierge. Quatre tapisseries qui semblent venir de la même fabrique que le N° 2, à en juger par la bordure et par les colonnes caractéristiques qui divisent la scène en compartiments. Ce morcellement de la surface en petits rectangles est la manière la plus simple d'échapper aux difficultés de la perspective et disparaît dans une période plus avancée. Valencia suppose comme auteur Van Eyck et indique

[1] Rappelons à ce sujet que Quinten ne mourut qu'en 1530.
[2] Fornenbergh. Den Antwerpschen Proteus 1658, p. 29.

la ressemblance avec les N°s 7 et 8. La disposition des personnages offre quelque analogie avec le retable de Louvain et son groupement de saintes.

7—8. Épisodes de la vie de la Vierge.

L'influence de Matsys est plus douteuse, si l'on remarque les fortes réminiscences de Van Eyck. Par exemple, on a copié l'Adam et l'Ève du retable de Gand. Comparer ces figures avec les figures analogues dans la tapisserie de Pierpont Morgan.

9—13. Histoire de David et de Bethsabée. 10 tapisseries, dont 7 servaient de rideaux de lit aux rois d'Espagne. La première porte la suscription:

Bethsabée corpus lavit
qua ex adverso videt David
pro illa suos destinavit.

La composition diffère un peu de celle de Cluny, mais les personnages sont les mêmes, et, comme, en outre, les épisodes, les paysages, l'architecture et la bordure sont à peu près identiques, on doit supposer le même auteur, c'est-à-dire Quinten Matsys. D'autres détails, comme les nombreuses formes de colonnes tordues ou cannelées aident à reconnaître le rapport de ces tapisseries avec les précédentes. Ce sont assurément en grande partie des travaux d'élèves. Notamment l'authenticité des sept qui servaient de rideaux de lit est assez douteuse.

14—17. Histoire de Jean-Baptiste. 4 pièces. Peut-être font-elles partie de celles que Marie d'Autriche fit transporter à Bruxelles, tandis qu'elle gouvernait les Pays-Bas au nom de Charles-Quint (1499—1530). Elle envoya vraisemblablement une grande quantité de tapisseries en Espagne. C'est certainement là l'origine des numéros 18 et 19.

20—23. Moralidades. Les représentations allégoriques des vertus et des vices. Une d'entre elles porte un écusson avec le signe

25—27. Le dais de Charles-Quint. Trois tapisseries commandées par Marguerite d'Autriche en 1523 et tissées par Peter Pannemaker en or, argent, soie et laine. Les cartons en ont été attribués à Matsys, bien qu'il fût dans ce temps-là d'un âge avancé. Charles-Quint reçut ces tapisseries en héritage de Marguerite, en 1530. C'est probablement sous ce dais qu'il abdiqua. La tapisserie du dessus représente Dieu le Père avec la colombe et entouré de séraphins. Il y a là un développement assez libre du type hiératique de Quinten sous l'influence de l'Italie et de Dürer. L'une des deux autres représentait une mise en croix (dans la manière de Bles). L'autre, le Congé du Christ, est très chargée de draperies. Je pense que toutes les trois sont des travaux d'école qui portent fortement l'influence de Matsys.

Le goût pour les formes flottantes est l'indice du maniérisme commençant.

De plus, on remarque l'influence de Matsys dans la plupart des tapisseries de l'époque immédiatement postérieure, comme pl. 28—31 (série de représentations de la Passion) et pl. 32—40 (Vertus et Vices). Les noms auxquels on peut songer à propos de ces œuvres sont Mabuse, Orley, Coxie, et, parmi les tisseurs, Pieter van Aelst.

On est particulièrement tenté d'attribuer à la vieillesse de Matsys la série allégorique des Vertus et des Vices, bien qu'une étude portant seulement sur des reproductions ne nous permette pas de trancher. Cette série est caractérisée par une architecture Renaissance d'une richesse exubérante, qui a conduit à supposer que l'auteur était Mabuse, et, en effet, on retrouve là tous les éléments de son style. Mais, d'autre part, ce style n'est lui-même qu'un développement de celui de Matsys, et l'on voit là certains personnages parmi les spectateurs que l'on croit avoir déjà vus à Cluny.

Les personnages ont été empruntés à la mythologie et à l'histoire de l'antiquité, ainsi qu'à la légende chrétienne, et pour

faciliter l'identification, l'artiste, selon la manière habituelle de Matsys, a mentionné le nom de chaque personnage.

On voit là une science consommée, telle que seule peut être celle d'un homme âgé. L'auteur de la série est aussi représenté comme un vieillard, assis dans son cabinet de travail devant un volume ouvert, la plume à la main et entouré de livres, parmi lesquels la Génèse et Platon (pl. 37). A côté, on lit le mot: Author (qui peut se rapporter soit à l'artiste lui-même, soit à son inspirateur). Il est impossible, sur la reproduction, de reconnaître les traits, mais l'on voit que le visage imberbe est ridé par l'étude et l'âge. C'est un humaniste chargé de science, et, dans le tableau pendu au-dessus de lui, il nous communique une partie de sa sagesse en quelques vers latins, dont le sens est que le bonheur consiste dans l'ordre, la justice et la raison. L'inscription se termine par un adieu, comme si cette œuvre était la dernière du vieux maître. Quoi qu'il en soit, elle nous montre la dernière phase de l'art inauguré par Matsys. Cette remarquable série, péche, malgré tous ses mérites, par un excès de science. C'est la fin tragique de la jeune vie de l'humanisme dans l'allégorie morte du classicisme.

Ce fait surprenant, savoir que l'art, après la mort de Quinten, tomba peu à peu en décadence, se trouve ainsi en partie expliqué. Il n'appartenait plus à la nouvelle génération de synthétiser. Toutes les vérités scientifiques, artistiques et morales que l'Humanisme et la Réforme avaient révélées, devaient tout d'abord dissoudre l'ancienne culture. La nouvelle philosophie était trop vaste, trop grandiose pour pouvoir reposer sur un fond purement national. On n'avait pas encore découvert toute la force d'expansion du caractère national, et l'on se jetait à corps perdu dans les bras du grand art italien, dont la forme magnifique et la langue rare devaient naturellement paraître si séduisantes à tous les esprits déracinés et errants à l'aventure. On ne savait pas encore que les caractères de la race sont ineffaçables, et qu'ils sont dans une certaine mesure le bien le plus précieux de

l'individu. Quand on cherche à les éliminer, on élimine du même coup sa personnalité, ce qui n'est jamais sans inconvénient. La conséquence fut aussi un affaiblissement général de la moralité artistique, un dilettantisme qui cherchait à cacher son incapacité sous la conversation d'un spirituel citoyen du monde.

Cependant, il serait injuste de rejeter toute la faute sur l'art italien. Les événements politiques et religieux ont peut-être joué un rôle plus pernicieux encore que l'invasion de l'italianisme.

Ce n'était du reste pas la faute de ce dernier, si les habitants du Nord assimilaient mal les vérités qu'il contenait. Ses principes étaient du reste bienfaisants, et, sans eux, un homme comme Rubens eût été impossible dans le Nord. Il vint avec le soleil et la clarté du midi, mais aussi avec une idée plus haute de l'homme, avec un sentiment plus heroïque de la vie et des conceptions plus larges. Il faut pardonner à un simple citoyen du Nord récemment sorti des traditions du moyen âge et enveloppé par le bourdonnement de mille questions nouvelles, s'il n'a pas eu la force de se rendre maître de la situation, et s'il a préféré capituler.

On ne peut pas davantage rejeter la faute sur un homme en particulier, et sur Matsys moins que sur aucun autre. — Les grands hommes sont des maîtres dangereux, comme le prouve l'exemple de Michel-Ange de Dürer et de Rembrandt. Mais s'il existe quelque exception, c'est bien Matsys. Dans le chaos général qui règnait alors, il indiqua la seule voie vers la conciliation et la clarté. Ouvert aux idées de son temps, il a comme les autres sacrifié à l'esprit nouveau, mais, en même temps, il a lutté avec une énergie de fer pour le caractère national et montré les moyens de le développer. Or, cela indique une clairvoyance que seule une forte personnalité pouvait avoir, et il ne faut pas s'étonner, si des hommes comme Marinus et Jan, si bons élèves aient-ils été, manquèrent de la force de synthèse nécessaire. La terre devait rester en friche, une époque de repos et de préparation devait suivre avant qu'un homme comme Rubens pût

venir et reprendre l'œuvre commencée. C'est l'honneur de Rubens qu'il paraît avoir ainsi compris les mérites de son prédécesseur, le ferronnier, comme le montre le portrait de Quinten mentionné dans son inventaire.[1] Assurément, il se sentait son frère surtout comme coloriste, mais il y avait aussi entre eux des rapports purement intellectuels, car, bien que Matsys fût rattaché par mille liens au passé, il fut pourtant, avant tout, l'homme des idées nouvelles, et il est l'un des premiers qui, dans le Nord, aient fait preuve d'un esprit moderne.

---

[1] M. le Dr J. Kruse a attiré mon attention sur le fait que Rembrandt possédait aussi un objet d'art de Matsys. C'était, selon l'inventaire, un précieux bouclier en fer, orné de figures de Quintijn le Maréchal «een raer gefigureert iser schilt van Quintijn de Smith».

(Hofstede de Groot, Urkunden über Rembrandt. 1906.)

IX.

«Le Maître de la Madone Blanche.»

L'influence de Quinten Matsys s'est étendue si loin qu'on la retrouve dans presque toutes les galeries d'Europe. La difficulté, c'est de préciser ses limites et de mettre quelque ordre parmi les œuvres qui peuvent prétendre appartenir à son école. Parmi les disciples de Quinten, nous ne connaissons, avec quelques détails, que Marinus van Reymerswale et Jan Matsys. Il est cependant bien clair qu'il a inspiré une foule d'autres artistes, parmi lesquels le Maître de la Mort de la Vierge, maintenant identifié avec Jost van Cleve, ainsi que Cornelis Matsys et beaucoup d'autres. Plusieurs des œuvres qui décèlent son influence sont d'ailleurs anonymes, et c'est ce qui a conduit certains critiques à les grouper de façon à reconstruire de nouvelles personnalités artistiques. On connaît cette méthode et ses dangers. Parmi ces artistes est celui présenté par Weizsäcker sous le nom du Maître de Francfort;[1] Cohen a également mis au jour deux figures analogues, plus ou moins saisissables, le Maître de l'église de Jérusalem et le Maître de l'église du St-Sang, en quoi il s'appuie sur Friedländer et Hulin.

Je me garderais d'apporter à mon tour une telle figure de brouillard, si ces artistes étaient conséquents dans leurs apparitions, mais cela ne me semble pas être le cas, particulièrement quand il s'agit du «Maître de Francfort».

---

[1] Weizsäcker, Der Meister von Frankfurt. Zeitschr. für chr. K., X, 1897.

Weizsäcker lui attribue trois œuvres à Francfort: un retable avec la Sainte Famille au Musée Historique, un triptyque avec la Mise en Croix à l'Institut Städel (N° 81), et enfin, au même endroit, un petit tableau de la Sainte Famille (N° 82). Ce dernier a sans aucun doute subi l'influence de Quinten Matsys; c'est sa sainte Anne de Bruxelles en petit format et avec quelques simplifications. La Vierge et sa mère sont assises sur une espèce de trône avec l'enfant Jésus entre elles. Des anges portent une draperie de brocart, d'autres, au premier plan, jouent de la musique. Toute cette composition rappelle Quinten Matsys, ainsi que l'architecture et les personnages secondaires.

Le type de la Vierge est bien le sien, tel qu'il se présente dans les premières madones de Bruxelles; le coloris et les teintes sont aussi ceux de Matsys. On a peine à trouver un point par où l'artiste se distingue de Quinten jeune, si ce n'est peut-être par un peu moins de vigueur et un tempérament un peu plus souple. En effet, il rappelle par là le Maître de la Mort de la Vierge, duquel il se rapproche aussi par son goût pour les étoffes molles et les fourrures moelleuses. C'est le maître énigmatique dont Hymans a parlé, et qu'il propose d'identifier avec Quinten Matsys le jeune, au temps où celui-ci travailla sans doute à Francfort.[1] Malheureusement il est difficile d'accepter cette idée, vu que le jeune Quinten, comme Hymans lui-même le dit, ne fut pas inscrit à la confrérie de Saint Luc à Anvers avant 1574. Aussi inadmissible est l'ancienne hypothèse d'après laquelle il serait identique à Conrad Fyoll, un artiste oublié qui vivait à Francfort vers 1476.

Cependant Weizsäcker s'en tient à cette idée que l'artiste en question était de Francfort ou travailla à Francfort, et il lui attribue, comme on l'a vu, deux autres œuvres, conservées dans la même ville et plusieurs autres ailleurs. Déjà Hymans a remarqué que toutes ces attributions ne sont guère défendables et

[1] Hymans, Un Maître énigmatique. Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique. 1897.

je suis pleinement de son avis. Par contre, Cohen a, sans hésiter, adopté le maître. Examinons d'abord la Mise en Croix, qui, conservée dans la même salle que la Sainte Famille, offre un excellent sujet de comparaisons. Combien diffère, dans ce tableau, le sentiment de la forme avec ses draperies flottantes et sa composition inquiète. Comment ce maître silencieux est-il soudain devenu si bruyant, et puis d'où vient cette couleur froide et dure qui rend presque impossible à comprendre que l'on ait pu attribuer les deux tableaux au même artiste; malheureusement les reproductions ne rendent pas suffisamment les contrastes.

Le triptyque est d'ailleurs intéressant à d'autres points de vue: sur le côté extérieur, il porte une représentation allégorique de la Vanitas qui paraît unique en son genre, avec l'inscription «Cogita mori». Cette œuvre est probablement un don fait par la famille Humbracht de Francfort vers 1504.

Par contre, cette œuvre n'a rien à voir avec notre artiste; il me semble que ce coloris froid et cette carnation pâle rappellent le maître de l'Ascension de la Vierge, Albrecht Bouts. La composition aussi fait songer à lui, mais je n'ai pas poussé plus loin mes recherches dans ce sens.

De l'Institut Städel passons au Musée Historique pour voir la troisième œuvre, un grand triptyque représentant la Sainte Famille. Nous trouvons là un style encore tout différent, et nous commençons à comprendre d'où vient toute cette confusion. Cette peinture rappelle Matsys, il est vrai, mais bien plus encore le Maître si intéressant de Cologne, que l'on a dénommé d'après une composition analogue: le Maître de la Sainte Parenté. Firmenich-Richartz a présenté le lien qui l'unit à Matsys, et il a cru à l'influence de Matsys sur lui.[1] Je crois plutôt le contraire. Le retable de la Sainte Famille à Cologne, à en juger par l'âge du donateur et par d'autres détails, est de 1498 à

[1] Firmenich-Richartz, Der Meister der heil. Sippe. Zeitschr. für chr. K., VI, 1893.

1504, et nous connaissons des tableaux du même maître datant de 1486, 1484, ou vraisemblement plus anciens encore, c'est-à-dire d'une époque où Matsys n'aurait pu agir sur lui, malgré les ressemblances du maître avec lui. Au contraire, il est tout au moins vraisemblable que Matsys, quittant Louvain, sa ville natale, se rendit à Cologne, vu la proximité des deux villes. Déjà Crowe et Cavalcaselle ont, comme nous l'avons déjà dit, montré les rapports étroits qui unissaient les artistes de ces deux villes, si bien que les deux écoles finirent presque par se confondre. Le Maître de la Sainte Parenté subit assurément l'influence d'artistes néerlandais, mais de l'ancienne école. C'est ainsi, par exemple, qu'il copia une tête de Jan van Eyck dans une Adoration des Rois Mages. (Kaemmerer, Van Eyck p. 61).

Si nous revenons au triptyque du Musée Historique, nous voyons maintenant qu'il doit appartenir soit au Maître de la Sainte Parenté lui-même, soit à un de ses disciples immédiats, d'où la ressemblance avec Matsys, qui est purement apparente. Il est vrai que la composition est presque identique à celle du retable de Ste-Anne, mais la conception et l'exécution sont beaucoup plus archaïques. L'architecture est gothique; chez Quinten nous trouvons déjà la Renaissance. Le coloris et le dessin accusent toute la dissemblance qui existe entre un artiste allemand et un flamand, les figures sont dures, raides, presque laides.

D'ailleurs, l'autel où se trouvait ce triptyque fut consacré en 1492, et si les peintures sont à peu près du même temps, l'artiste devait être singulièrement en avance qui s'inspirait du retable de Sainte-Anne de Quinten dix-sept ans avant que celui-n'existât. Weizsäcker cherche assurément à montrer que le triptyque est sensiblement plus récent que le retable, mais sans grande apparence de raison, vu que l'acte concernant ce dernier mentionne précisément les mêmes saints qui étaient représentés sur le triptyque.

Et si les trois tableaux attribués au Maître de Francfort

doivent être rapprochés l'un d'Albrecht Bouts, un autre du Maître de la Sainte Parenté et le troisième de Quinten Matsys, on peut se demander ce qui reste du maître en question. Peut-être les œuvres qui sont ailleurs qu'à Francfort.

Il n'est pas impossible, à en juger par quelques tableaux de Berlin (575), qu'il y ait eu un maître qui occupât une position intermédiaire entre celui de la Sainte Parenté et Quinten Matsys. Je ne suis d'ailleurs pas à même, pour le moment, de déterminer les limites de son œuvre, ni d'indiquer son nom. On peut donc continuer à l'appeler le Maître de Francfort, bien que ce soit là une appellation assez défectueuse, puisqu'il n'a sans doute jamais travaillé à Francfort.

Le véritable disciple de Matsys est le Maître qui a peint la Sainte Famille de l'Institut Städel, et je me trompe complètement, si celui-ci n'est pas identique à l'artiste qui a peint la Madone Blanche de Lyon (152). Ce petit chef-d'œuvre, qui se distingue par un coloris d'une rare beauté, représente la jeune Vierge debout dans une robe blanche, avec une bordure d'or et des fourrures, les cheveux épars et bouclés, et la tête penchée vers l'Enfant qu'elle tient dans ses bras. Au fond, une riche architecture Renaissance avec des colonnes de porphyre, putti, guirlandes de fleurs et anges jouant de la musique. L'ensemble se distingue par un goût et une finesse ravissants.

Les Vierges de Lyon et de Francfort ont entre elles une parenté évidente, bien que la seconde paraisse un peu plus âgée et plus rigide, ainsi que les deux enfants Jésus, qui, par la vivacité de leurs traits et le mouvement modéré de leurs bras, sont caractéristiques du maître. De plus, il y a analogie parfaite entre les colonnes de porphyre, l'ornementation et les anges qui paraissent jouer la même mélodie suave. Le maître a une préférence pour les fleurs et la musique. Il faut mentionner que Cohen et Durand-Gréville attribuent le tableau de Lyon à un disciple de Quinten Matsys, le second, au maître de l'église de Jérusalem, dont Hymans parle déjà dans son livre sur Bruges

et Ypres.[1] Il n'est pas impossible non plus que quelques œuvres attribuées à ce dernier maître proviennent en réalité de l'artiste que nous voulons étudier ici.

Pourtant il faut le libérer d'une masse de mauvais ouvrages de ce genre; il se sépare des autres imitateurs de Quinten par son goût recherché et la délicatesse de son coloris. Je crois que nous aurons une représentation assez exacte de sa personnalité, si nous lui attribuons les chefs-d'œuvre de couleur qui se trouvent actuellement à Berlin au K. F. Museum, les deux volets de la collection Carstanjen, représentant St-Jean et Ste-Agnès, ainsi que l'Adoration des Rois Mages qui est attribuée à un «successeur de Matsys» (569 A). J'ai dit que ce maître a un coloris original; cela est également vrai pour l'Adoration des Rois Mages, qui se distingue par ses assemblages de couleurs discrètes et délicates, telles que lilas, rose, saumon et blanc. Il montre aussi le même goût pour les étoffes molles et chaudes, les fourrures laineuses et les demi-colonnes de marbre veiné ou de porphyre. Quelques-uns de ces caractères appartiennent sans doute aussi à d'autres successeurs de Quinten, comme le Maître de la Mort de la Vierge, mais il suffit de se reporter au tableau analogue de celui-ci à Gênes pour voir la différence. Notre artiste aime le calme et l'harmonie, le Maître de la Mort de la Vierge est parfois éclatant. Cela ressort encore mieux de son triptyque de Francfort, qui est plein de dissonances.

Je ne crois pas non plus impossible que le maître de la Madone Blanche soit l'auteur du tableau de Berlin. Ce qui tend à le confirmer, c'est que la Vierge, là aussi, est enveloppée d'un manteau blanc. De même, les enfants Jésus me paraissent se ressembler profondément.

D'une manière plus ou moins directe, la compositon se rattache à un original de Quinten: nous devons songer en pre-

---

[1] Bodenhausen le conteste et avec raison.

mier lieu à son retable de Valladolid, dont le volet droit représente l'adoration des Mages. De plus, il y avait, à la Galerie Kann à Paris, un tableau semblable attribué à Quinten Matsys. Ce thème était d'ailleurs très fréquent dans son école.

Peut-être sera-t-on surpris, si j'attribue au même maître les volets de la Coll. Carstanjen tant discutés, universellement connus et admirés.

Friedländer et Scheibler proposent Quinten Matsys lui-même. Cohen s'indigne presque que l'on puisse émettre un doute, et pourtant je n'ai jamais pu être convaincu de la vérité de cette attribution. J'ai fait part de mon doute à Hymans, qui le partage. On a aussi mis en avant d'autres noms, comme le Maître de la Mort de la Vierge, théorie que Wauters a voulu récemment adopter.

Le paysage, avec son caractère idyllique, ne peut guère être de Matsys: cela, presque tout le monde a bien voulu le reconnaître, et je dois ajouter qu'il ne peut pas non plus être de Patenir.

Dans l'ensemble, cette œuvre a trop peu de passion et d'énergie pour Quinten, et rappelle plutôt l'école de Bruges. Par contre, il est vrai qu'il y a de grandes ressemblances entre elle et le Maitre de la Mort de la Vierge, mais il y a aussi de grandes différences. Nous devons aussi nous reporter au triptyque de Gênes, qui, à bien des égards, me paraît être le chef-d'œuvre du maître. Cleve a une tout autre idée du paysage, il suit le style héroïque ou romantique qui apparut vers 1500, dresse de grands rochers et parsème le ciel de nuages floconneux. Les paysages de ses autres tableaux exagèrent cette tendance. Il en est tout autrement des volets de la Coll. Carstanjen. Un calme qui rappelle l'école de Bruges, est caractéristique du Maître de la Madone Blanche: Le maître préfère la douceur du soir, la lumière du soleil couchant, ses cirrus s'étendent en plans légers et tranquilles (Francfort, Berlin), ou bien le ciel est sans nuage, seulement traversé par quelques vols d'oiseaux. Ses per-

sonnages sont silencieux, on n'entend pas d'autre bruit que la musique et le chant des oiseaux. Le Maître de la Mort de la Vierge, nous l'avons dit, est parfois assez bruyant.

Les deux artistes ont aussi un tout autre sentiment de la couleur. Ce qui caractérise le Maître de la Madone Blanche, c'est le mélange si délicat, dans les volets de Carstanjen: velours violet foncé et rouge. La Sainte Agnès est d'ailleurs à comparer avec la Madone de Lyon. Assurément, il y a des dissemblances, mais pas si grandes qu'elles ne puissent s'expliquer par une différence d'époque. Remarquons les mains. Chez Matsys elles sont longues et effilées, presque sans articulations et sans os, chez le Maître de la Madone, qui voit plus en détail, elles sont plus minutieusement étudiées, avec un relief plus dessiné, une peau infiniment nerveuse et sensible, de vraies mains de race. C'est seulement dans le grand tableau de Berlin qu'il se permet un style plus large; son tempérament est plus aristocratique que celui de Matsys ou du Maître de la Mort de la Vierge. Aussi n'est-il pas invraisemblable que ce soit précisément lui et non un autre qui ait exécuté les volets de la Coll. Carstanjen si admirés et sur lesquels on a tant discuté.

J'éviterai à dessein de chercher à donner une liste plus complète des œuvres de ce maître pour ne pas créer un nouveau monstre de la critique. Il me semble que son art est défini d'une façon suffisamment claire par les tableaux précités pour que nous puissions conclure à l'existence d'une véritable personnalité vivante; des essais trop nombreux d'attribution pourraient embrouiller la question.

Cependant il nous faut rappeler que le duc de Newcastle possède une madone qui est une copie de celle de Lyon (repr. chez Kaemmerer, Van Eyck, page 78), mais, à en juger par la reproduction, d'une valeur inférieure.[1] Kaemmerer croit à l'influence de la Madone au Temple de Jan van Eyck (Berlin).

[1] Suivant une communication de M. Hulin de Loo, il y a à Lyon, Coll. Agnard, une autre madone de la même main.

mais il faut remarquer que des Vierges debout comme celle-là n'étaient guère rares: il y en a une pareille au Prado, par exemple, rappelant celle de Lyon et aussi enveloppée dans un manteau blanc, mais certainement d'un autre maître. Pourtant le Maître de la Madone blanche a une préférence pour les personnages debout, ils offrent un calme plastique beaucoup plus grand que les personnages assis. Or, cet artiste aimait le calme.

Si nous voulons dériver son nom, il nous faut chercher parmi les disciples de Matsys. Suivant les «Liggeren» de la confrérie de St-Luc à Anvers, Quinten prit en 1495 un disciple nommé Ariaen, en 1501, un autre, Willem Muelenbroec, en 1504, Eduwart Portugalois, en 1510, Hennen Boeckmakere. L'auteur ne doit pas être Eduwart, car celui-ci n'est vraisemblablement pas autre que le maître de São Bento au musée de Lisbonne, lequel a un tout autre style; ni Hennen, car il était trop jeune, et nous pouvons donc appeler notre artiste «Maître Ariaen» ou, si nous préférons, «Maître Willem». Pourtant nous ne savons pas avec certitude s'il doit être identifié à un de ces deux, et il vaut mieux jusqu'à nouvel ordre taire son nom. Je l'appelle donc le Maître de la Madone Blanche, rappelant ainsi à la fois deux de ses meilleurs ouvrages et la couleur caractéristique de son style. Car il est sûr que ce fut un des coloristes les plus habiles qui aient jamais existé. C'était une nature tranquille et reservée, qui se tint toujours à l'écart des problèmes et des luttes du jour, mais il connaissait les sentiers solitaires où le silence est éloquent et où la lumière se joue avec les couleurs les plus rares.

X.

Essai de catalogue

de l'œuvre de Quinten Matsys.[1]

A. Tableaux originaux.

1. Anvers. Musée. La Vierge en prière 241.
2. » » Tête de Christ 242.
3. » » St-Christophe 29.
4. » » La Sainte-Face 250.
5. » » Retable de l'Ensevelissement du Christ.
6. » » Marie-Madeleine 243.
7. » Coll. Mayer Van den Bergh. Crucifix. Variantes à la galerie Liechtenstein et à la National Galerie à Londres.
8. Berlin. K. F. Museum. Madeleine en pleurs.
9. » » » » Madone sur son trône 561.
10. Besançon. Musée. Étude de Saint-Jean.
11. Bruxelles. Musée. Madone sur son trône 540.
12. » » Vierge des sept douleurs 300.
13. » » Descendance de Ste-Anne. Inscription: Quinte Metsys screef dit 1509.
14. » » Portrait d'un architecte de Charles-Quint 301. Peut-être de B. van Orley (Hulin).
15. » » Madone 643.

[1] Pour les mesures, nous renvoyons aux catalogues des musées.

16. Escurial. St-Christophe. Collaboration de Patenir.
17. Florence. Pal. Corsini. Le Christ et la Vierge. Copies?
18. Francfort. Inst. Städel. Le Myope. Portrait.
19. Londres. Nat. Gal. Diptyque du Christ et de la Vierge. Variantes, Anvers 241—242.
20. » » Crucifix 715.
21. Longford Castle. Lord Radnor. Portrait d'Aegidius.
22. Louvain. E. Van Even. Cadran des 12 mois (?)
23. Lyon. Musée. Buste du Christ couronné d'épines.
24. Madrid. Prado. Tentation de St-Antoine. Collab. de Patenir.
25. Munich. Pinacothèque. Madone dans sa chambre 132.
26. Naples. Musée. Portrait d'un cardinal. Dit «Holbein». Selon M. Hymans peut-être original (comm. orale).
27. New-York. Metropol. Museum. Sainte Face (?)
28. Nuremberg. Germ. Museum. Madone 45.
29. Paris. Louvre. Christ bénissant. Comp. Anvers 242. Joos v. Cleve? (Hulin).
30. » » Pietà 2203.
31. » » Madone avec l'enfant Jésus. Mi-corps, signé Q. M. 129.
32. » » Les Changeurs. Signé Quinten Matsys schildert 1514.
33. » Comtesse Pourtalès. Une jeune femme et un vieillard.
34. » Mme André. Étude de portrait. Signé Quintinus Metsys pingebat 1513.
35. » Baron Alph. de Rotschild. Marie-Madeleine. Variante d'Anvers 243.
36. Padoue. Museo Civico. Étude de St-Jean 273.
37. Rome. Comte Stroganoff. Portrait d'Érasme.
38. Valladolid. San Salvador. Retable dit du licencié Gonzales.

39. Venise. Pal. Ducal. Ecce Homo. Variante à Madrid; peut-être tableau d'école.
40. Vienne. Musée de la Cour. St-Jérôme. N° 691, retouché, peut-être tableau d'école.
41. » Galerie Liechtenstein. Portrait d'un chanoine.
42. » Ibid. Crucifix. Variante de Londres 715. Peut-être tableau d'école.
43. » Dr Alb. Figdor. Deux études de femmes.

B. Dessins.

Copenhague. Musée. Portrait de l'artiste. Retouché.
Chantilly. Trois têtes. Douteux.
Louvre. St-Christophe.

Il y en a d'autres aux Offices, à Dresde, à Munich, etc., mais d'une authenticité plus douteuse.

C. Tapisseries.

A cet égard, nous renvoyons au texte. Il est impossible, dans l'état actuel des recherches, de donner une liste même approximative des œuvres de ce genre qui se rapportent à Quinten Matsys ou à son école.

D. Médailles.

«Cristina Metsys» 1491.
«Quintinus Metsys» 1495.
Érasme, perdu.

E. Copies et tableaux d'école, etc.

(Nous ne mentionnons ici que les œuvres moins connues ou d'un intérêt particulier. Plusieurs tableaux célèbres de Jan Matsys et de Marinus dans les grands musées sont volontairement omis.)

1. Portrait de Quinten par lui-même à la Confrérie de St-Luc à Anvers. Perdu, mais reprod. dans une gravure de Jean Wiericx chez Dominicus Lampsonius, Pictorum celebrium, etc. Antverpie 1572.

2. Saint-Luc dessinant la Madone. Confrérie de St-Luc. Perdu. Gravure d'Anton Wiericx. Catal. Alvin 484.
3. S. Luca ritrae la Madonna. Milan. Musée Brera 672. École d'Anvers.
4. Aix en Provence. Musée. Madone à la Perruche 515.
5. Amsterdam. Rijksmuseum. Madone.
6. » » Portrait d'Érasme; copie insignifiante.
7. Anvers. Musée. «La Folie». Mauvaise variante (N° 566) du tableau appartenant à la Comtesse Pourtalès, Paris.
8. » » Portrait d'Aegidius, copie de ce tableau à Longford Castle.
9. » » Pietà 565. Copie d'un original perdu; comp. Munich 134. D'autres copies à Louvain chez les frères Cellites, à Gand, au Strop, et à l'église de Cracovie (Catalogue du Musée d'Anvers).
10. » Dépôt du Musée. St-Christophe. Un autre dans la Coll. Mayer van den Bergh («Patenir») attribué à Jan Mostart de Harlem. Comp. les originaux à Anvers et à l'Escurial.
11. » Coll. de la Faille. Les changeurs, daté 1519. Cf. le tableau du Louvre.
12. » St-Jacques. Madone sur son trône. Copie du 561 du K. F. Museum à Berlin.
13. » M. Van Gameren. Lucrèce. Peut-être de Jan Matsys. Carnation pâle, fortes retouches. Autrefois transformée en Ste-Catherine.
14. Barcelone. M. Otto Mayer. «Les Changeurs» (Suivant M. Pol de Mont).
15. Berlin. K. F. Museum. Adoration des Mages 569 A. «Successeur de Q. Matsys.»

16. Berlin. K. F. Museum. Madeleine tenant un plat rempli d'onguent.
17. » » » » St-Jérôme. (Marinus.)
18. » » » » Coll. Carstanjen. Deux volets représentant: St-Jean et Agnès. Le Maître de la Madone Blanche.
19. » Coll. Kaufmann. Madone du «Maître au Perroquet» (Friedländer).
20. Bordeaux. Musée. St-Jérôme. Mauvaise copie, XVIIe siècle.
21. Bruxelles. M. Fétis. Madone. Cf. Anvers 241.
22. » Vicomte Ruffo de Bonneval. Le Christ chassant les vendeurs du Temple.
23. » Musée. Le Christ en croix. Triptyque 583. Original?
24. » Musée communal. Portrait (suivant M. Hymans).[1]
25. Bruges. Notre-Dame. Mater Dolorosa (Monogr. Jr. E); suivant M. Hulin copie d'un œuvre de jeunesse de Quinten. Comp. Munich 105.
26. Burgos. Cathédrale. Madone sur son trône. Cf. Berlin: Mi-corps; dans le fond, une table, à gauche un ange jouant de la musique, à droite Ste-Anne. 76 cm×61 cm.
27. Copenhague. Rosenborg. Portrait de Christian II. Copie.
28. Carlsruhe. Musée. St-Jérôme.
29. Cologne. Musée. Pietà. Copie du Louvre 2203.
30. Darmstadt. Musée. Un homme avec un enfant. Signé Opus Quintini Massiis 1519 (Com. de M. Hymans).

---

[1] Il y avait aussi dans la Coll. Somzée une Madone en buste, très à l'Italienne. Voir les catalogues de Sedelmayer, où l'on trouve aussi quelques bustes du Christ.

31. Douai. Musée. «La Folie». Mauvaise variante du tableau appartenant à la Comtesse Pourtalès, Paris.

32. Escurial. Madone en pied, attr. à Orley. Cf. Berlin.

33. Florence. Offices. St-Jérôme. Les prétendus portraits de Quinten et de sa femme dans cette collect. n'ont rien à voir ici.

34. Francfort. Inst. Städ. «Portrait de Quinten Matsys» attribué à Scorel, sans rapport avec Matsys.

35. » La Sainte Parenté. (N° 82) Le maître de la Madone Blanche.

36. Gand. Musée. Madone à mi-corps. (Hulin).

37. Gênes. Pal. Rosso. St-Jérôme. Deux exemplaires. Marinus?

38. » Pal. Bianco. St-Jérôme. Marinus (suivant M. Hymans).

39. » Pal. Durazzo. Descente de Croix, triptyque.

40. Hambourg. Consul Weber. Triptyque, représentant la Madone.

41. Hampton Court. Portrait d'Érasme.

42. Hanovre. St-Jérôme.

43. Londres. Sir Julius Wernher. Madone. Cf. Louvre et Munich. Exp. au Guildhall 1906.

44. » Sir Richard Holmes. Christ bénissant. École espagnole. (Bermeyo). Influence flamande.

45. Leipzig. Musée. «Les Changeurs». Inscript.: «Hier ontfangt men den excys». Une foule de tableaux analogues dans d'autres musées.

46. Liège. Musée. Madone. Attr. à Patenir.

47. Lille. Musée. Le Christ et la Vierge, copies de 241—242, à Anvers.

48. Lyon. Musée. Madone au Temple. Le Maître de la Madone Blanche.

49. » Coll. Aynard. Madone. Cf. 48.

50. Lisbonne. Académie. Madone. L'Enfant Jésus est debout. De plus un certain nombre d'œuvres du Maître de São Bento (Eduwart Portugalois?).
51. Madrid. Prado. St-Jerôme. Deux exempl.
52. » » Le Christ et la Vierge. Jan Matsys.
53. » » Pietà.
54. » » Ecce Homo. Triptyque 1442. Comp. Venise. Pal. Ducal. Maître du St-Sang? (Hulin).
55. » » Prophète 1443. Volet de triptyque. Comp. Louvre 1051.
56. » Don Pablo Bosch. Madone.
57. Mayence. Musée. Prétendu portrait de Quinten par lui-même. Daté 1482; fond rouge. Armoiries ornées de deux tenailles. École de Louvain?
58. Milan. Ambroisienne. Adoration des Mages.
59. Munich. Pinacothèque. Pietà: très beau, et, suivant certains auteurs, original datant des dernières années de Quinten. Cf. 565 d'Anvers. Suivant Hulin, de Willem Key.
60. » Les Changeurs. Marinus.
61. » Le Chancelier Carondelet passe pour original, mais il est sans rapport avec Matsys.
62. » La Sainte Trinité. Madone dans la gloire et St-Roch. Volets d'un retable auquel appartient aussi un St-Sébastian à Nuremberg (Patenir). Suivant Hulin, peut-être originaux de Quinten.
63. Newcastle. Duke of N. Madone.
64. Northbrook. Earl of N. Madone. Cf. la copie d'Amsterdam.
65. Paris. Louvre. Portrait d'homme âgé 2204 a. Cf. «Le Myope» de Francfort. Peut-être original.
66. Paris. Louvre. Sainte lisant (Sibylle) 1051. Volet de triptyque. Comp. Madrid 1443.

67. Paris. Ibid. St-Jérôme. 1050 École d'Anvers.
68. » Gal. Kann (Duveen, Londres). Adoration des Mages. Selon Cohen et le catalogue du musée d'Anvers, original. Cf. Même sujet à Berlin, Milan, etc.
69. » Ibid. Madone.
70. » Vente Émile Gavet 1906. Philosophe en méditation. Cf. le St-Jérôme de Turin, mentionné par Waagen.
71. Parme. St-Jérôme. Marinus, attr. à Alberto Durero. (Comm. de M. Hymans).
72. St-Pétersbourg. Ermitage. La Deipara Virgo annoncée par les prophètes et les sibylles, 449. Jan Provost? (Hulin).
73. Poitier. Chanoine Ripault. Pietà (Comm. de M. Pol de Mont).
74. Posen. Coll. Raczynski. Marie et l'enfant Jésus avec un agneau. Copie libre d'après Léonard de Vinci.
75. Rotterdam. St-Jérôme. Marinus (Comm. de M. Hymans).
76. Rome. Palais Doria. «Les Changeurs» et «les Hypocrites». Cohen renvoie à Fornenbergh, qui avait vu à Bruxelles «eenige Bedelaers naert leven, schynende aendachtelyck te lesen mit Pater-Nosters in de handt».
77. Saragosse. Académie. Madone. Cf. Bruxelles.
78. Séville. Cathédrale. Pietà (Comm. de M. Hulin). Copie d'un original perdu. Cf. Anvers, etc.
79. Sigmaringen. Prince de Hohenzollern «Les Changeurs». Cf. le tableau du Louvre.
80. Stockholm. Musée. St-Jérôme. Marinus.
81. » » Les Changeurs. Fausse signature: Quinten Matsiis. 1514.
82. » » Vieillard caressant une jeune femme. Sign. 1566. JOĀNES MASSIIS PINGEBAT.

83. Stockholm. Musée. Vénus. Sign. 1561. JOANES MASSIIS. ALIAS QUINTIIN. PINGEBAT.

84. » K. Michaelson. «Les Hypocrites». Cf. Pal. Doria, Rome.

85. Stuttgart. Musée. Bethsabée sortant du bain. Jan Matsys. attr. à Memling.*

86. Turin. Acad. Albertina. Le Christ et la Vierge. Mauvaises copies. XVIIe siècle.

87. Tournai. Cathédrale. Ecce Homo. Variante de la composition à Venise, Pal. Ducal.

88. Valenciennes. Musée. Banquier et sa femme.

89. Venise. Musée Correr. Tête de Christ. Cf. Anvers. (Comm. de M. Hymans.)

90. Vienne. Musée de la Cour. St-Jérôme 692. Copie du 691, daté 1537.

91. » Dépôt du Musée. Ste-Catherine sur le trône. (Hulin).

92. » Gal. Liechtenstein. St-Jérôme dans le désert. Fausse signature: Kvinten Masys 1513. Cf. le tableau au Pal. Rosso, Gênes.

* Ce dernier est un des meilleurs tableaux de Jan. Il représente une jeune femme élancée qui sort du bain; elle a encore une jambe dans la baignoire et s'enveloppe d'un mouvement rapide et frileux dans un manteau de bain que sa servante lui tend. On voit l'eau perler le long de son corps nu, qu'elle préserve du contact de l'air.

Cette œuvre est de la plus haute importance. C'est une étude dans le sens moderne, sans le maniérisme d'un Gossart. N'était une certaine froideur de coloris, on pourrait croire ce tableau de Quinten; il est du reste possible que le dessin doive en partie lui être attribué. Quinten avait d'ailleurs une autre manière, on pourrait dire plus archaïque de comprendre ce sujet. Nous le voyons dans les tapisseries de Cluny, où il n'y a pas

de nu. Il est évident que la manière de Jan est influencée par l'italianisme, mais combien vivant et original est cependant son tableau. En comparaison avec ce tableau nous trouvons toutes ses Vénus bien froides et bien sèches; ici il est presque l'egal de son pére.

Les accessoires caractérisent la manière de Jan. Le pot à eau, la cuvette, le fauteuil et les pantoufles sont remarquablement rendus, de même que les taches d'eau sur le plancher; le petit chien seul aurait peut-être reçu de Quinten un peu plus de vie. Au coin supérieur gauche, une partie du tableau a été coupée et plus tard complétée par un David au balcon.

Les femmes de Jan ressemblent à celles de Quinten, mais sont seulement un peu moins naturelles, leurs lèvres sont resserrées, rouge cerise, et rappellent parfois le vieux Rogier. Elles sont aussi plus pâles que celles de Quinten, et veulent être plus distinguées, toujours bien frisées et bien arrangées; leurs mouvements ont pourtant, en général, une certaine raideur, mais cet excellent portrait de Bethsabée forme une brillante exception.